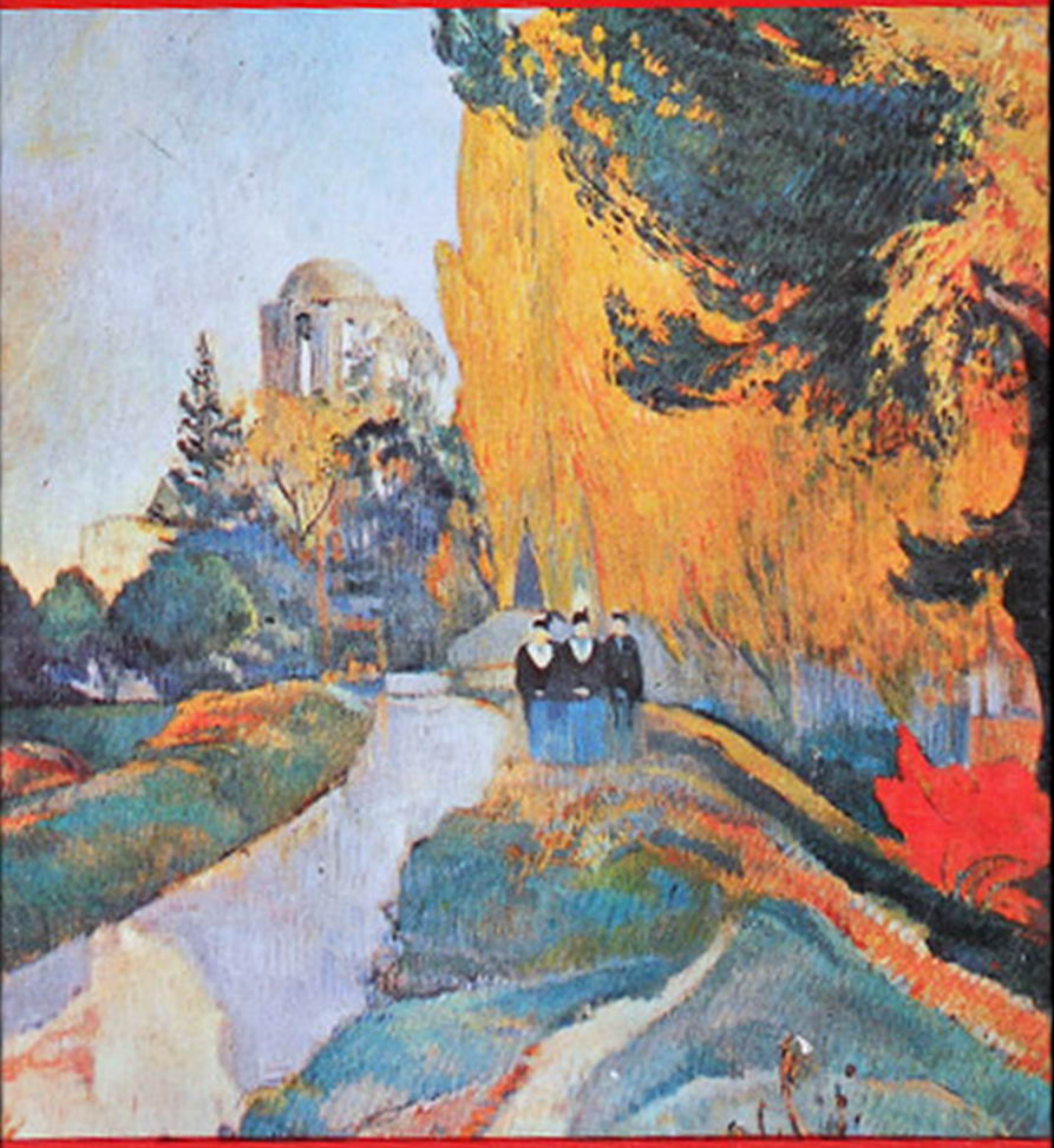
Guido Morpurgo-Tagliabue

estetica contemporană



Editura Meridiane

Pe coperta I:

PAUL GAUGUIN,
Les Alyscamps, 1888
Luvru, Paris
SCALA, FIRENZE

PREFAŢĂ

Cartea lui Guido Morpurgo-Tagliabue, pe care o prefaţăm, este, fără îndoială, o amplă şi excelentă lucrare de informare a unui public larg de cultură cu privire la problemele de bază ale esteticii contemporane. Subintitulată modest *O anchetă*, cartea este de fapt un tratat solid de istoria gîndirii estetice dezvoltate în secolul al XX-lea, cu precizarea că această gîndire este analizată în raport cu temeiurile ei firești constituite în cuprinsul secolului al XIX-lea.

Constatăm, de la început, că aceste temeiuri sînt cercetate în cadrul celor trei capitole care compun *Introducerea*, în timp ce problemele de estetică ale secolului nostru sînt discutate pe parcursul a treisprezece capitole ce constituie tratarea propriu-zisă. De o importanţă deosebită pentru înţelegerea spiritului în care autorul şi-a conceput întreaga lucrare este capitolul final intitulat *Concluzii* (Capitolul XVII). În această parte ultimă a cărţii, autorul reia, făcînd mai clare, distincţiile pe care şi-a sprijinit examenul teoretic pe parcursul lucrării şi ne indică atitudinea conceptuală pe care a adoptat-o încă de la începutul dezvoltării temei. În acest sens Morpurgo-Tagliabue relevă faptul că, după opinia sa, în elaborarea unei vederi de ansamblu asupra unor vaste cîmpuri de creaţie culturală, cum ar fi acelea circumscrise de doctrinele estetice contemporane, sînt posibile două atitudini teoretice: una *intelectualistă*, şi o alta *istoristă*. Prima atitudine s-ar bizui pe ideea că toate erorile trebuie „vînate", puse în lumină cu insistenţă şi, pînă la urmă, denunţate. Cea de a doua atitudine teoretică s-ar întemeia pe dorinţa de a urmări greşelile pentru a le absolvi. Aceasta s-ar petrece evident într-o mişcare finală a inteligenţei critice dispusă la înţelegere şi la iertare. În cel dintîi caz ar fi vorba aşadar de un fel de nevoie interioară, a celui ce îndeplineşte actul de analiză, de a alimenta continuu gîndul secret al răfuielii cu textul. Iar starea de permanentă răfuială ar constitui, în ultimă instanţă, un amplu ritual al exorcismelor de diferite naturi. Să vezi prin urmare sistemul de idei la care te referi nu prin ce are el valoros şi funda-

mental, în primul rînd, ci în virtutea aproape exclusivă a erorilor pe care le-ar conține, reprezintă de fapt o orgolioasă pornire a inteligenței de a vedea peste tot numai demoni, pentru a alunga acești demoni și a mîntui astfel textul de boală. O asemenea atitudine e vanitoasă prin definiție. Este greu să ne imaginăm un istoric al unor complexe domenii culturale în măsura de a se situa deasupra tuturor erorilor, fără ca el însuși să nu fie stăpînit la rîndu-i de un alt sistem de erori și de limitări ale conștiinței uneori mai profunde și poate mai grave. De aceea Morpurgo-Tagliabue și susține că această tendință este fariseică în esența ei mai adîncă, întrucît ascunde probabil adevăratele intenții de la care a pornit analiza, pentru a prezenta totul sub înfățișarea intransigenței teoretice și a exorcismului.

În cel de al doilea caz gîndirea critică este pătrunsă în substanța ei de spirit de toleranță. Evident, acest spirit de cuprinzătoare înțelegere a fenomenului estetic contemporan reprezintă unul dintre meritele esențiale ale cărții lui Morpurgo-Tagliabue. Autorul declară că face parte, spiritual vorbind, din această lume a gînditorilor care e dispusă la analiză răbdătoare și la integrarea erorilor într-un sistem mai larg al realizărilor intelectuale. Dar el însuși ne sugerează că, în timp ce prima tendință poate fi socotită ca fiind *fariseică*, cea de a doua este în măsură la rîndul ei, de a ne conduce eronat la unele concluzii *vicioase*. Morpurgo-Tagliabue nu ne arată limpede ce înțelege aici prin conceptul de *viciu*. Dar oricum am privi această noțiune, în context *moral* sau în accepție *teoretică*, sensul ei este, pînă la urmă, același. O concluzie viciată ar reprezenta deci, în perspectiva atitudinii intelectuale tolerante, preluarea prea generoasă a erorilor într-un sistem al înțelegerii absolute. Ceea ce ar însemna punerea, în ultimă analiză, pe *același plan* a marilor realizări și a reușitelor parțiale, ca și a greșelilor de neiertat, iar aceasta cu scopul de a obține o imagine integrală a unui inventar cultural complex, care și așa se refuză unei sistematizări riguroase și desăvîrșite. În realitate autorul nu ajunge niciodată la elaborarea unei atari imagini nediferențiate a domeniului cercetat. Dimpotrivă, el se străduie să descifreze aspectele de profunzime ale gîndirii estetice contemporane și cel puțin în intenții, el caută să ajungă la unele catalogări valorice cît mai exacte i se par cu putință. Și totuși, ceva îi scapă autorului. Iar faptul că ceva scapă credem că se explică prin aceea că distribuția dihotomică a atitudinilor teoretice posibile, pe care am amintit-o mai înainte, este restrictivă. Ea pare a fi întemeiată pe un criteriu de clasificare îngust. Și de aceea nu cuprinde obiectiv o sferă complexă de creație culturală. Să cercetăm deci, cu atenție baza clasificării. Analiza teoretică pornește deci de la un sistem unic al intențiilor. Acest sistem rezidă în nevoia de *vînare a greșelilor*. Plecînd de la acest plan unic sensurile cercetării pot să difere. Erorile vor fi denunțate cu virulență; aceasta

reprezintă una dintre alternative. Dimpotrivă, erorile pot fi absolvite, ceea ce ar constitui cea de a doua alternativă. Dar repetăm, în ambele cazuri, punctul de pornire este același. În realitate, în ambele situații nu credem că domină stăruitor *spiritul de obiectivitate*. Totul se schimbă în momentul în care instaurăm o altă bază a cercetării. Un asemenea temei, unic posibil în vederea asigurării exigențelor de obiectivitate, poate fi enunțat sub forma nevoii de *dezvăluire precumpănitoare a ideilor centrale*, idei cu maximă încărcătură valorică. În această ipostază a analizei teoretice (critice și istoriografice) actul de evidențiere a erorilor trece pe plan secund, fundamentală rămînînd predilecția pentru temele substanțiale, cu sens cultural adînc, de iluminare a devenirii istorice a ideilor.

Este limpede că, la rîndul ei, tema dezvăluirii, în mod preferat, a ideilor centrale, trebuie să se sprijine pe un ansamblu de criterii, în baza cărora să se poată spune într-adevăr că simple teze exprimate teoretic au dobîndit înțelesuri fundamentale în raport cu planul mai amplu al devenirii formelor culturii. Asemenea criterii ne apar, în chip logic, ca fiind: gradul de *originalitate* a ideii, puterea de *iradiere* a unor concepte, capacitatea de *explicare* (în cazul, cu deosebire, al esteticii) a domeniilor aplicative respective, cum ar fi, în sfera de care vorbim, virtuțile de elucidare doctrinară a regiunilor *frumosului* ca stare ontologică în general și ale artei, ca stare culturală în special (temă cu totul dragă lui Morpurgo-Tagliabue) și nivelul de *sistematizare*, la care un ansamblu anumit de idei a ajuns să se consfințească.

Dacă sîntem drepți, trebuie să remarcăm faptul că într-un anumit fel, aceste criterii sînt tot timpul prezente în substratul gîndirii subtile și pline de noblețe spirituală a autorului. Numai că, de cele mai multe ori, ai impresia că motivele amintite (și, cu deosebire, primul și cel de al treilea criteriu) i se impun autorului cărții în mers, prin forța lucrurilor, și oarecum în subtextul analizei datorită presiunii exercitate de sistemele de gîndire estetice înseși pe care Morpurgo-Tagliabue le ia în considerare.

De aceea, se poate spune că uimitoarea erudiție a autorului este pusă, cu precădere, nu atît în slujba dezvoltării tuturor temelor de adîncime ale gîndirii estetice contemporane, cît în aceea a necesității de elegantă inventariere tolerantă a pozițiilor teoretice moderne, pentru a se ilustra o singură problemă centrală, asupra căreia dealtfel vom reveni, anume chestiunea distincției relative dintre *frumos* și *artă*.

Punctul de vedere se trădează a fi extrem de interesant — și dacă vrem, ne apare ca fiind chiar ambițios — dar el nu asigură credem acel grad de obiectivitate maximă care este absolut necesar într-un asemenea gen de discuție teoretică.

Astfel, este suficient să ne gîndim la cîteva exemple, pentru ca lucrurile să devină pe deplin clare. În *Intro-*

ducere, autorul analizează magistral, şi în mod cu totul neaşteptat, mecanismul gîndirii kantiene, în perspectiva temei pe care o vizează, şi evidenţiază implicaţiile acestei viziuni în cuprinsul doctrinelor estetice formulate la sfîrşitul secolului trecut şi în primele decenii ale secolului nostru. Este vorba, în special, de distincţia kantiană schiţată între *frumosul pur* şi *frumosul aderent*, deosebire care aşa cum afirmă, pe drept cuvînt autorul, va contribui, în cel mai înalt grad, la disocierea între *frumos* (respectiv *Ästhetik*) şi artă (respectiv *Kunstwissenschaft*). De asemenea, în cadrul *Introducerii*, Morpurgo-Tagliabue relevă, în mod extrem de judicios, felul în care doctrina stării de *Einfühlung* a făcut să se deplaseze atenţia reflecţiei estetice, către sferele experienţei psihologice, mergîndu-se pînă acolo, încît, în vederile lui K. Groos şi J. Volkelt arta să devină chiar un „joc cu un caracter biologic". Implicit, autorul ne arată exact cum în cea de a doua parte a secolului al XIX-lea, analiza estetică ajunge odată cu formularea doctrinei lui Semper şi a aceleia a lui Riegl — iar aceasta parcă spre a pregăti anumite desfăşurări specifice secolului nostru — pînă la transformarea discursului estetic, din meditaţie riguroasă asupra sensurilor psihologice şi de cunoaştere sugerată prin intermediul artei, în cercetare istorică şi de factură tehnică a cadrului *practicii* artistice şi a intenţiilor *formale* de elaborare a operelor constituite.

În schimb, în cadrul aceleiaşi *Introduceri*, autorul trece prea uşor peste doctrina hegeliană — avertizîndu-ne însă, că, în felul cum urmăreşte desfăşurarea extrem de diferenţiată şi de complexă a gîndirii estetice din secolul al XX-lea (şi anume, vom interpreta noi, ca o continuă polemizare între frumos şi artă) nu are rost să întîrzie asupra doctrinei lui Hegel — şi tratează unilateral, din punctul de vedere al disocierii psihologic-frumos doctrina post-romantică a stării de *Einfühlung*. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu teoria lui Worringer.

Neglijarea filonului hegelian va atrage după sine, considerăm noi, cercetarea incompletă a concepţiei lui Marx în cuprinsul lucrării (Capitolul XI) şi analizarea parţială a gîndirii lui Lukács.

Desigur, cele mai însemnate disproporţii se întrevăd în cadrul tratării. În măsura în care autorul nu ţine seama de toate criteriile enunţate, ale originalităţii şi ale puterii de iradiere a conceptelor, doctrina lui Croce va dobîndi de pildă o importanţă mult prea mare în raport cu alte creaţii ale secolului nostru, fapt ce se va întîmpla dealtfel cu întreaga şcoală italiană de estetică modernă. În schimb, gîndirea complexă a lui Nicolai Hartmann va fi aproape expediată, iar aceasta în aşa mod, încît, pînă şi concepţia lui Morpurgo-Tagliabue capătă un spaţiu dublu de expunere decît îi este consacrat teoriei hartmanniene. De asemenea, este ciudat să observi cum spaţiul aferent rezervat analizei vederilor lui Dufrenne apare disproporţionat de amplu, atunci cînd îl comparăm cu acela consacrat lui Hartmann, impresie ce ni se întăreşte şi în momentul în care privim modul în care autorul abordează, cu deosebită grijă, concepţia lui E. Souriau. Insistăm, totodată în mod aparte, în această ordine de idei, asupra faptului că doctrina lui Geiger (poate cel mai important reprezentant al esteticii fenomenologice) este înfăţişată în grabă şi în termeni aproape sărăcăcioşi. Iar Jung este trecut numai la note. Dacă, ţinînd seama de criteriile de originalitate şi de construcţie, autorul ar fi analizat de exemplu ideile lui Husserl, ce nu ţin evident de domeniul esteticii, dar care au avut un rol covîrşitor în elaborarea tezelor susţinute de majoritatea teoreticienilor amintiţi în Capitolul XXIV (intitulat *Estetica fenomenologică*) s-ar fi putut vedea, cu uşurinţă, că există o succesiune fenomenologică post-husserliană, în sfera esteticii şi că, un gînditor, cu totul original, cum e N. Hartmann nu se încadrează, sub nici o formă, într-o atare succesiune, în esenţă epigonică totuşi.

În aceste condiţii, trecînd peste eventualele implicaţii subiective ce ar sta la temelia unor astfel de preferinţe pătrunse dealtfel de un admirabil spirit de toleranţă, ne vom întreba, desigur, ce rol a avut ideea centrală de la care a pornit autorul în realizarea reuşitelor sale dar şi în înregistrarea lipsurilor de felul acelora pe care le-am semnalat. Teza iniţială, de care am amintit în prealabil, este aceea a dihotomiei existente între *frumos* şi *artă*. Pe bună dreptate Morpurgo-Tagliabue consideră această antinomie (ca şi eventualele posibilităţi de sinteză a termenilor astfel polarizaţi) ca pe o problemă centrală a esteticii. Numai că ea este o chestiune fundamentală, atunci cînd se pune problema modului de abordare în principiu a unei doctrine estetice posibile, în general. Şi autorul subliniază în mod cu totul justificat că ori de cîte ori într-o anumită concepţie a primat frumosul asupra artei am putut constata un fel de expansiune a ontologicului în cîmpul esteticii, în vreme ce, atunci cînd a precumpănit conceptul artei, am putut înregistra o deplasare a interesului cercetării către probleme particulare de stil, de configuraţie formală, de tehnică, cu alte cuvinte, o orientare intenţională către ştiinţele particulare ale artei.

Bizuindu-se pe această observaţie deosebit de profundă şi de riguros motivată, autorul încearcă să facă un pas mai departe. Iar acest pas nu mai este tot atît de strict motivat, pe cît ne apare de limpezită constatarea iniţială. Pasul amintit este schiţat în direcţia unui întreg sistem de reducţii succesive. În acest sens, autorul apreciază că, relaţii antinomice cum ar fi acelea care acţionează între clasic şi romantic, apollinic şi dionisiac, decorativ şi expresiv, Renaştere şi Baroc şi, în ultimă instanţă, chiar şi o polaritate ca aceea existentă între formă şi conţinut se rezumă, în substanţa lor intimă tot la diada originară (frumos-artă). În realitate, bănuim că aici s-a petrecut o adevărată confundare a nivelurilor ontologice şi un amestec al stărilor de

lucru existente pe diferite trepte ale fenomenului de cultură. Să luăm de exemplu diada clasic-romantic. Antinomia respectivă se situează la nivelul sensibilității umane și are un caracter, într-un fel, mai general decît concepția particulară elaborată în cuprinsul esteticii care privește raportul dintre frumos și artă. Această ultimă polaritate (așadar frumos-artă) poate fi influențată de o poziție mai generală a sensibilității umane de natură romantică sau clasică bunăoară, dar este îndoielnic că lucrurile se pot petrece și invers. În mod similar se pune problema și atunci cînd ne gîndim la diada apolinic și dionisiac sau la perechea de termeni corelativi decorativ-expresiv. Cu atît mai mult se încurcă lucrurile în cazul cuplului de termeni contrarii *formă* și *conținut*. Antinomia formă-conținut se instaurează la nivelul întregii lumi a obiectelor. Ea străbate în acest înțeles atît frumosul, cît și obiectele constitutive ale fenomenului de artă. De aceea, vom susține că orice reducere forțată, în această ordine de existență a faptelor poate deveni primejdioasă.

Morpurgo-Tagliabue a îndeplinit reducția respectivă cu scopul de a descoperi un criteriu coerent și unitar de elucidare a complicatului domeniu al esteticii contemporane. Procedînd însă la o asemenea reducție autorul a cîștigat într-un sens, pentru a pierde în altul. A dobîndit prin urmare, o mai mare autonomie a ideii și a discursului teoretic pentru ca să-și micșoreze în schimb orizontul problematic și să dilueze, uneori prea evident, importanța unor teme abordate de diferiții gînditori ai lumii contemporane.

Și totuși, prin ce se explică impresia ce-ți rămîne după o lectură integrală a cărții, că te afli în fața unei realizări serioase, de mare gravitate intelectuală și de profunzime teoretică de netăgăduit? Răspunsul la întrebare îl găsești în clipa în care ai descoperit însușirile de bază ale cărții. Acestea sînt, în esență, următoarele: o impresionantă erudiție, o mare finețe în momentele de subtilă analiză a faptelor semnificative (adeseori de amănunt), o capacitate sobră și eficace de abordare curajoasă a unor probleme spinoase ale esteticii contemporane și un stil elegant, auster, fără divagații inutile și fără echivocuri căutate și nesugestive.

Prima trăsătură pozitivă este ilustrată pe parcursul întregii lucrări. Cea de a doua iese la lumină în momentele de răscruce ale analizei, și în raționamentele concluzive. Intuiești că, în acele puncte ale demersului său, autorul simte nevoia de a introduce distincții fine între concepte, de a sugera alternative rafinate și pline de încărcături intelectuale și de a schița, în treacăt, proiecte ale rațiunii mereu în mișcare, mereu în devenire către un orizont mai cuprinzător al noilor disocieri și clarificări ale spiritului. Acest lucru se observă, de plidă, atunci cînd autorul, explicînd sensul unității conceptuale *intuiție-expresie* la Croce, deduce de aici imposibilitatea separării artelor în gîndirea excelentului estetician italian, spre deosebire de gîndirea „modelatoare" a lui Fiedler, pentru care capacitatea obiec-

tului de a *putea fi văzut* (*Sichtbarkeit*) conferă prioritate vizualității. De asemenea, autorul dă dovada virtuților sale de fin analist în pasajele consacrate lui Müller-Freienfels, în ce privește relevarea ideii de impresie estetică; lui Max Dessoir, cînd intră în discuție posibilitatea unei științe complexe a artei lipsită de orice aport al stării de *Einfühlung*, lui Utitz, cînd se pune problema distincției dintre condițiile de *esență* ale operei și cele de *valoare* artistică, sau lui Richards, Ch. Morris, S. Langer sau Heyl cînd se cercetează, în ansamblul ei, școala semantică. Ne dăm seama implicit de forța analitică a autorului, atunci cînd el abordează chestiuni complicate de factură conceptuală, cum ar fi ideea de *unitate a formei* — idee care a petrecut în istoria culturii un adevărat lanț de aventuri dialectice.

Polarizată, potrivit vederilor lui Morpurgo-Tagliabue, în calitate de *formă formală* sau de *formă expresivă*, această idee referitoare la problema unității organizării textuale, a fost cînd *Mètrion*, cînd *kairos*, cînd *consonantia* sau *claritas*, spre a deveni pentru moderni, *Gestalt*, *skéupoièsis*, *intuiție-expresie*, *sintesis*, *iconocitate*, *simbol reprezentativ* ș.a.m.d.

Cea de a treia însușire remarcabilă a cărții lui Morpurgo-Tagliabue se întrevede în dezvoltarea unor capitole-cheie cum ar fi capitolul intitulat *Arta pentru societate* (XI) sau cel final din tratare, dedicat raportului dintre *existențialism și estetică*. În mod deosebit ne atrag atenția, în acest ultim capitol, seriozitatea și spiritul de minuție riguroasă cu care autorul abordează doctrina complicată a lui Heidegger. Este știut faptul că intuiția profundă și enigmatică a acestui mare gînditor se împletește aproape întotdeauna cu zone de umbrire deconcertantă a spiritului, cu gustul pentru cultivarea meandrelor gîndirii critice și cu aporiile fără înțeles, la prima vedere, ale stării poetice. Morpurgo-Tagliabue nu se lasă copleșit de straniile ambiguități și de arcanele obscure ale gîndirii lui Heidegger și adoptă o poziție lucidă menită să pună ordine într-o lume complexă a ideii unde ar părea că domnește paradoxia și un început de uimitoare dezordine. Autorul reușește, în multe privințe, să atingă acest scop. El izbutește să elucideze, într-un anume sens, aspectul estetic al dialecticii ființei, ideea de existență ca fapt de revelare, teza gîndirii ca act fundamental poetic și problema mitului la Heidegger. Iar aceasta în condițiile în care totul conduce la concluzia că arta, afirmînd ceva, dezvăluie, pentru a lăsa nedescoperit sensul ei mai adînc; așadar un sens ce nu a fost încă spus și care urmează să se afirme, deși el este totuna cu *inexprimatul*.

În sfîrșit, cît privește stilul, remarcăm, așa cum am sugerat mai înainte, atît ritmul clar al frazei, cît și dorința ca textul să ascundă totuși ceva, în spatele lui, și anume, exact acel ceva ce va constitui temeiul surprizei într-o desfășurare ulterioară.

Scrisă în acest mod, cartea lui Morpurgo-Tagliabue reprezintă, în linii generale, o remarcabilă realizare. Iar

concluziile ei, deşi pot fi în multe privinţe discutabile, sînt demne de toată atenţia noastră. Ceea ce nu înseamnă, însă, a trece cu vederea lipsurile fundamentale din cuprinsul părţii finale a cărţii.

Astfel, precizăm că prima carenţă a modului de a gîndi al autorului, ne pare a fi — în acest context de idei — credinţa, abia mărturisită a lui Morpurgo-Tagliabue că, între sistemele de idei estetice tradiţionale şi o estetică posibilă a viitorului — căreia, în chip destul de ambiţios i-ar şi schiţa direcţiile — trebuie să se instaureze o adevărată situaţie de ruptură. Ruptura s-ar explica prin însuşi modul contemporan de a fi al artei. În chip îndoielnic, ar decurge, în vederile autorului, că în vreme ce arta tradiţională caută forma, în virtutea principiului ei esenţial şi anume, acela al unităţii, creaţia de artă modernă este, în întregime, neorganică şi, prin definiţie, neîncheiată. În acest înţeles, apreciem că nu se poate susţine, cu prea multă uşurinţă, că operele lui Miró sau Webern, de pildă, sau acelea ale lui Faulkner şi Joyce sînt, într-un fel absolut, supuse criteriului nedesăvîrşirii şi al lipsei de unitate. Şi nu sîntem în măsură de a accepta că ele ar fi, cel mult, subordonate principiului unicităţii.

Pe temeiul acestei observaţii — amendabile după opinia noastră — Morpurgo-Tagliabue schiţează şi cea de a doua teză discutabilă din cuprinsul concluziilor sale. Este vorba de tema renunţării totale la orice substrat gnoseologico-ontologic al esteticii, pentru a se lăsa liber doar drumul unor doctrine fenomenologic-axiologice.

Autorul nu ia în considerare, nici o clipă, ideea că ar fi posibilă o sinteză a planului antropologic cu cel cosmologic şi, drept urmare, el va susţine teza renunţării la orice fundare ontologică a sferei esteticului, spre a se institui exclusiv o metodă de analiză de factură fenomenologică.

Ideea contrazice însă, printre altele, şi o observaţie întemeiată expusă de autor într-o altă împrejurare. Susţinînd cu acel prilej, cu drept cuvînt, nevoia de democratizare a artei, Morpurgo-Tagliabue sugera ideea că, pentru înţelegerea mai adîncă a fenomenului estetic, sînt necesare anumite criterii unificate de exprimare a valorii de frumos. Este limpede însă că, eludînd integral planul cosmologic al fondării domeniului estetic, dispare tocmai această bază solidă a actului de transcriere obiectivă, în sistemul unei doctrine posibile, a lumii şi, odată cu eliminarea unei atari baze, rezultă că sînt, în mod evident, prejudiciate şi relaţiile mai profunde de receptare a faptului artistic.

Dar, aceste constatări nu tind să umbrească valoarea reală a cărţii. Autorul pledează pentru ideea generoasă că arta este totuşi măsura necesară şi construcţie stabilă. De aceea, el se ridică, în mod discret, împotriva oricărei forme de isterie, atît în sfera creaţiei artistice, cît şi în domeniul teoriei estetice.

Considerînd demersul estetic ca reprezentînd, în temeiurile lui ultime, o stare antropologică, întrucît s-ar părea că trebuie să constituie o reflexie pură asupra condiţiei umane, autorul conchide în final — aşa cum am văzut — că o autentică teorie a artei este obligată să devină o metodă de analiză fenomenologică empirică, deci, principiar factologică, pentru că numai astfel ea va fi în măsură să capete adevărata ei dimensiune axiologică. Chiar dacă ne apare ca o utopie, o astfel de caracterizare a esteticii se impune prin substratul ei umanist, pe care se edifică.

Adăugăm la argumentele, ce pledează în favoarea lucrării şi o precizare de ordin cultural mai larg. Cartea are menirea să completeze şi să aducă, într-un anumit sens, la zi, problemele dezbătute în lucrarea intitulată *Istoria esteticii*, de Gilbert şi Kuhn, apărută la Editura Meridiane cu patru ani în urmă, şi să întregească ideile formulate în *Estetica* lui Lukács şi în aceea a lui Nicolai Hartmann.

În consecinţă, ea vine să lărgească orizontul de cultură estetică a cititorilor din ţara noastră şi să îmbogăţească, cu multiple date de erudiţie, imaginea pe care o avem despre gîndirea contemporană.

TITUS MOCANU

S-a spus pe bună dreptate că metodele artistice nu vin de la natură, ci se trag din alte metode artistice, — un stil se naşte din conflictul cu un alt stil (Malraux). Acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre doctrinele estetice, ca dealtfel şi despre multe altele. Ele nu rezultă din reflecţia asupra unor anumite modele artistice, chiar dacă apar *după acestea* şi *în legătură cu ele*, ci se trag din alte teorii, prin simpatie şi prin contrast.

Estetica lui Nietzsche, de pildă, derivă mai mult din gîndirea lui Schopenhauer decît din impresia, dealtfel foarte puternică, pe care i-a făcut-o Wagner. Teoriile lui Hanslick provin mai mult din tezele herbartiene decît din pasiunea sa pentru Brahms. Estetica lui Schiller se naşte mai curînd din reflecţia asupra conceptelor kantiene decît din admiraţia pentru Goethe. Şi în aceste cazuri experienţă şi gîndire merg mînă în mînă. De cele mai multe ori însă, experienţa la care se raportează o teorie estetică este anterioară acesteia cu cîţiva zeci de ani, ba uneori, cu cîteva secole. Desigur, nu apariţia lui Sofocle a fost aceea care a provocat poetica lui Aristotel, ci mai degrabă dezacordul său cu Platon. Teoriile formalismului figurativ nu s-au născut din pictura postimpresionistă contemporană, ci dintr-o reinterpretare herbartiană a lui Masaccio şi Piero della Francesca. În fond, o teorie estetică nu este coada fre-

mătătoare şi zglobie a unui cîine care aprobă succesul flerului său critic.

O doctrină despre artă nu este epifenomenul unei variaţii a gustului. Sinceritatea şi vitalitatea sa nu rezultă dintr-o specială *delicacy of taste*. Unor teoreticieni le lipseşte complet acest gust şi totuşi doctrinele lor nu sînt nişte produse seci, golite de substanţă vitală. Ele nu-şi primesc seva din experienţă, ci o produc de la datele pe care le oferă humusul mediului lor. Nu vom pretinde, aşadar, teoreticienilor de a avea gustul *up to date* şi sigur, fiind prefabricat, al omului de societate, al amatorului sau al intelectualului de avangardă ori al specialistului *à la page*. Uneori ei posedă acest gust, de cele mai multe ori însă nu. Nu le vom pretinde de asemenea puterea de pătrundere aventuroasă, descoperirea unui tărîm nou, îndrăzneala inconştientă a artistului. Teoreticianul nu posedă ceea ce se numeşte de obicei gust, tocmai pentru că el îl caută; în schimb el propune o problematică în măsură să determine un anumit gust. Doctrinele sale se constituie întotdeauna *după* unele modele de artă, dar ele merg, deseori, *dincolo* de acestea. Nu se poate vorbi despre gustul lui Kant (cel mult se poate vorbi despre lipsa sa de gust) şi nu se poate zugrăvi decît vag climatul preromantic în care a respirat. Totuşi ştim bine ce claritate aduc noţiunile sale filosofice abstracte şi generice, cînd ele se descarcă, precum un curent electric, în domeniul poeziei (Schiller, Novalis, Coleridge ...). În sfîrşit, să nu uităm următoarele: raportul care ne leagă de o doctrină nu este mai puţin spontan şi vital decît acela care ne leagă de o experienţă sensibilă şi emotivă. Şi aceasta este o „impresie", un „gust", o asimilare receptivă. „Nu numai în poezie şi muzică, dar şi în filosofie sîntem constrînşi de a da urmare gustului şi sentimentului nostru"[1].

Aceasta înseamnă că o istorie ideală a gîndirii estetice ar fi aceea care ar descrie legăturile ideilor

[1] D. HUME, *Treatise*, I, III, 8.

între ele, ale teoriilor cu experienţa estetică şi ale experienţei estetice cu experienţa practică. Dar deoarece prezentarea istorică integrală este o sarcină inepuizabilă, o continuă revizuire şi depăşire şi nicidecum un rezultat complet şi definitiv, va trebui să ne mulţumim a desfăşura provizoriu numai unul din firele acestor raporturi, ceea ce nu va însemna însă o cădere în păcatul abstracţiei. Fiecare aspect le conţine pe toate celelalte, dacă este cercetat cu claritate şi fără părtinire. De aceea am crezut că este de datoria noastră să expunem anumite doctrine legate între ele în primul rînd printr-un raport dialectic; pe altele, dimpotrivă, ca intim legate de o situaţie socială bine determinată; iar pe altele, în sfîrşit, ca fiind produsul unei experienţe artistice. În fiecare caz, se întrezăresc şi celelalte. Noi ne-am mulţumit să prezentăm unele aspecte prin simplă apropiere. În general, subtilitatea necesară pentru a căuta raporturile analitice dintre conceptele anumitor doctrine nu ne edifică, ci, dimpotrivă, ne dezorientează şi devine inoportună cînd este folosită pentru a lămuri relaţiile elementare existente între concepte şi mediu sau între doctrine şi gusturi, mai ales într-un tablou de ansamblu ca al nostru care are în primul rînd un caracter didascalic.

Spunînd acestea, am spus aproape totul. Nu ne mai rămîne decît să adăugăm cîteva observaţii pentru ca cititorul să nu se lase cumva înşelat asupra celor ce vor fi citite în această carte.

În primul rînd, urmărind această anchetă sau vedere critică de ansamblu, să nu se aştepte la un itinerar care îl va conduce la demonstraţia unei teze sau la o teorie infailibilă a autorului. Să fie liniştit: va citi o operă de informare şi de orientare. Totuşi, întrucît a orienta nu înseamnă a oferi pur şi simplu un număr de cunoştinţe, ci de a suscita probleme şi judecăţi, opinii şi incertitudini, lucrarea de faţă nu este un simplu manual, cu toate că este *şi* un manual. Lucrarea a început prin a fi o scurtă secţiune — „Estetica" — a unei lucrări colective în curs de publicare: *Marile curente ale gîndirii mondiale contemporane*[2], dar pe parcurs, şi-a sporit dimensiunile devenind ceea ce este în prezent.

Se pare că cultura contemporană în acest domeniu, ca şi în multe altele dealtfel, constă dintr-o multiplicitate de orientări, într-o heterogeneitate de poziţii fără trăsături comune, un fel de insule separate şi autonome. Dogmatismului de altădată care înfăţişa întreaga istorie a ideilor ca un sistem raţional şi unitar, ca o înlănţuire dialectică de momente ale gîndirii, i s-a substituit astăzi un dogmatism opus: al izolării, al înstrăinării şi al incompatibilităţii diverselor poziţii culturale, cu atît mai autentice şi sincere, cu cît sînt mai separate şi mai independente. Dar aceasta este o iluzie. Un arhipelag este întotdeauna numai partea vizibilă a unei geologii submarine, un sistem orografic care, oricît de frămîntat şi complex ar fi, rămîne totuşi mereu unitar. Nu am ţinut seama decît în foarte mică măsură de urmele acestui sistem care se aştern sub curenţii vizibili de la suprafaţă.

O altă asigurare pentru liniştirea cititorului: în paginile care urmează nu va găsi decît probleme simple. Problemele complexe nu sînt în general altceva decît obişnuinţa de a scrie complicat. Noi sperăm că am reuşit să scriem simplu; atîtea exemple bizare de stil dificil ne-au îndemnat spre simplitate. „Nu veţi găsi nici una din acele paralele care se fac de obicei între Bergson, Freud, Einstein şi artă", scria Cocteau în 1923 (astăzi lista ar trebui să fie mult mai lungă): „nimic nu pare mai ridicol decît acest jargon al criticii moderne"[3]. Era desigur o judecată puţin cam superficială, dar sănătoasă din punct de vedere polemic. Nu ar fi posibil să o transpunem fără modificări din domeniul criticii în acela al esteticii, dar ea rămîne rezonabilă şi, deoarece trebuie să pornim de la judecăţi rezonabile, ea este, din acest punct de

[2] Sub conducerea lui F. Sciacca, editura C. MARZORATI, Milano. Prima parte a acestei lucrări, *Pamramas nationaux*, a apărut în 1958.

[3] *Picasso*, Ed. Stock, Paris, 1923.

vedere, valabilă și pentru noi. În adevăr, deseori, gîndurile sînt mai simple decît folosința pe care le-o dau cei ce nu gîndesc, ci fac doar speculații asupra lor.

Îmi dau seama că se pot aduce numeroase reproșuri acestei lucrări și multe din ele îmi apar din capul locului. Nu mă refer la un reproș de principiu, oricînd posibil: orice lucrare care își propune un scop didascalic și care se vrea în același timp o anchetă critică, nu poate să fie decît hibridă. Dar eu nu o socotesc un hibrid; dimpotrivă, cred că această combinație de didascalie și analiză, de informație și de critică presupune o coprezență dialectică inevitabilă și necesară în toate lucrările cu caracter umanistic, mai ales cînd metoda folosită recurge la istorie. Inconvenientele care decurg din această combinație sau sinteză sînt amplu compensate prin avantajele sale, cu condiția ca ea să-și atingă firesc scopul. Inconvenientul cel mai mare este mai ales acela că acest criteriu, această exigență de echilibru despre care am vorbit duce uneori la sacrificarea unor argumente. Poți gîndi pe de o parte la o expunere didascalică pură, iar pe de altă parte la o analiză critică pură (în unele domenii științifice avem, în adevăr, fie „manualul", fie „contribuția"). Odată stabilit acest criteriu de echilibru, va apare tendința de a sacrifica argumentele care nu se pretează decît la unul sau la altul din aceste genuri. Firește, operația nu se face conștient; îți dai seama de ea deabia la sfîrșit. În felul acesta, sînt tratate în mod expeditiv, sau coboară în notele de subsol sau chiar sînt reduse la simple referințe bibliografice, subiecte care ar merita o expunere mai largă dar prea cunoscută, aproape exclusiv informativă (ca, de exemplu, influența exclusiv livrescă a pesimismului metafizic al lui Schopenhauer asupra unei importante părți a simbolismului literar francez), sau teme care fiind tratate insuficient sau eronat, sau tendențios, deși uneori pe larg, în cultura europeană, ar invita la o analiză de fond, la o reexaminare critică a problemei, imposibil de realizat

în acest domeniu (de exemplu incidența teoriilor psihanalitice în Estetică sau concluziile recentei Psihologii experimentale). Aș putea da o întreagă listă a acestor omisiuni, așa cum se dă o *errata corrige*. Dar aceasta nu ar însemna decît un act de pocăință absolut inutil.

Un alt inconvenient: uneori, într-o expunere de acest gen, autorul riscă să apară ca o gazdă indiscretă, prea insistentă, și, uneori, prost crescută. Musafirilor, deși agreabili, nu le permite să se prezinte în mod avantajos pentru ei, așa cum ar putea face dacă ar fi lăsați să o facă; gazda nu este niciodată mulțumită de cuvintele lor și le ia uneori vorba din gură. Dacă cititorii mei vor lua partea autorilor despre care vorbesc (ar fi de dorit așa ceva, deoarece în acest caz cartea mea ar avea măcar o latură pozitivă), m-aș găsi în situația nenorocită, dar atît de bine cunoscută, a conflictului cu toată lumea și cu mine însumi: „Cît despre mine, victimă, se pare, a nu știu cărui blestem divin, rătăcesc de ici-colo într-o continuă incertitudine și cînd vă iau drept martori, voi învățaților, ai perplexităților mele, nici nu termin bine ce am de spus, că vorbele voastre mă acoperă de ocări... Astfel, mă văd ținta celor mai grele injurii din partea celor care mă înconjură și, îndeosebi, a acelui om care se ceartă mereu cu mine și care mă respinge: un om care este de fapt ruda cea mai apropiată a mea și care locuiește în casa mea... Mi s-a întîmplat de multe ori, repet, să primesc ocările voastre și pe ale sale. Dar poate trebuie să îndur aceste învinuiri: nu ar fi de mirare ca ele să-mi fie folositoare"[4].

Vor fi fost ele folositoare? Se va vedea într-un viitor apropiat, sper, în domeniul teoretic. Pentru moment, trebuie să recunoaștem că priviri generale de acest fel se găsesc de obicei în lucrări care sînt sortite să nu placă nimănui și care, prin natura lor, trebuie să fie așa. Niciodată o dare de seamă nu este destul de completă în informații; și, dacă este analitică și critică, nu respectă niciodată în-

[4] Platon, *Hippias maior*, 304, c. 3.

deajuns clişeele curente. Cititorul nu va găsi în ele profilul în medalie al autorilor morţi de curînd, dar deja clasici, pe care îi are în minte. Iar dintre autorii în viaţă, cui îi place oare să fie analizat? Ne place să fim parafrazaţi, dar nimeni nu vrea să fie analizat.

Cu toate acestea, cred că lucrarea mea va putea fi folositoare unor cititori. Doresc acest lucru. Ea oferă un tablou de ansamblu care, oricît de contestabil, stabileşte date de referinţă oricînd folositoare, ca o hartă topografică, prima de acest gen, dacă nu mă înşel. Şi, cu toate că nu pretinde să fie o privire de ansamblu asupra metodologiei, lucrarea poate constitui o introducere din punct de vedere istoric la o metodologie a studiilor de estetică. Lucrările de acest gen, înaintaşii noştri obişnuiau să le intituleze: „Introducere în ...", sau „Eseu despre ...". Timpurile s-au schimbat însă: publicul s-a învăţat cu titluri mai scurte şi mai puţin modeste. Mulţi specialişti vor semnala poate unele omisiuni, vor rectifica anumite detalii, vor modifica unele referinţe, vor dărîma anumite judecăţi, vor contesta unele orientări. Şi este posibil ca ei să aibă dreptate uneori. O lucrare de ansamblu nu este un ansamblu de lucrări, ci este un ansamblu de profiluri care se cer integrate şi corijate; în felul acesta, ea va contribui, stimulînd asemenea precizări, la îmbogăţirea cunoştinţelor noastre. Ţinînd seama de notele, de justeţea expunerilor sale ca şi de lipsa de temei a unor judecăţi, de erorile pe care le sugerează, de corecţiile pe care le provoacă, efectul unei cărţi este întotdeauna rezultatul unei medii care nu poate fi anticipată. Este un hazard. Un act de încredere în cititor.

Octombrie 1959 G. M.-T.

INTRODUCERE.
DIN SECOLUL AL XIX-LEA ÎN CEL DE AL XX-LEA

§ 1. – PREMISE

Dacă este adevărat că fiecare cercetare pretinde o metodă de expunere adaptată obiectului său, nu este mai puţin adevărat că, în ceea ce priveşte Estetica, problema se pune într-un mod cu totul special.

Un expozeu istoric poate fi conceput pe sisteme, pe metode sau pe probleme. Fără îndoială însă că expozeul relativ cel mai obiectiv este acela pe sisteme. În adevăr, făcînd abstracţie de problema unei obiectivităţi istorice absolute, este sigur că dacă un expozeu neutru nu este posibil, se poate totuşi concepe un expozeu „neutralizat", cel puţin pînă la un anumit punct. Numai că, vai! în acest caz el ar trebui să fie cel mai meticulos şi mai complet posibil: un fel de catalog analitic, ordonat în chip inteligent. În aceste condiţii ar dispărea, în adevăr, inconvenientul pe care îl comportă orice selecţie cu criteriile sale întotdeauna parţiale. Într-un cuvînt, s-ar putea atinge o anumită obiectivitate, dar numai prin apropierea de o limită a perfecţiei inaccesibilă. Producţia estetică este atît de bogată şi specială în fiecare ţară, se extinde la atîtea probleme subordonate şi urmează direcţii atît de diverse, încît un studiu scrupulos ar trebui să fie încredinţat unor specialişti din fiecare ţară, pentru fiecare ramură în parte şi pentru fiecare

tendință. S-ar ajunge astfel la o fracționare a privirii de ansamblu în tot atîtea tablouri fragmentare, greu de sudat între ele. Astfel, de dragul neutralității, s-ar ajunge la o serie de conflicte neprevăzute sau de puncte de vedere mai mult sau mai puțin incompatibile între ele. Fără a mai pune la socoteală faptul că un asemenea studiu ar căpăta proporții imposibil de prevăzut.

De aceea trebuie să ne întoarcem la celelalte două procedee de expunere. Să alegem criteriul metodei? Dar subiectul nostru nu coincide cu anumite tendințe ale gîndirii care implică prin ele însele o metodă ce le este proprie (cum s-ar putea întîmpla în cazul disciplinelor sociale, pedagogice sau juridice). În plus, dacă este adevărat că preocuparile și recomandările metodologice au devenit din ce în ce mai obsedante și mai precise, începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea și pînă în zilele noastre, ele au furnizat în realitate mai mult argumente pentru discuție decît instrumente speculative. Ele servesc mai ales ca un etern preambul, mai mult pentru a respinge opiniile altora decît pentru a provoca opinii personale.

Sîntem deci constrînși să renunțăm atît la vederea de ansamblu pe sectoare naționale sau pe școli, cît și la studiul procedeelor metodologice (psihologic, empiric, fenomenologic etc.). Trebuie să rămînem, așadar, cît mai aproape de privirea de ansamblu pe probleme. Este drept că producția estetică nu ridică astăzi o problematică simplă și reductibilă la cîteva dileme esențiale, așa cum se petreceau lucrurile în alte epoci. Una din caracteristicile Esteticii contemporane este extrema dispersiune și echivocul său. Dar simplificarea și clarificarea sînt tocmai sarcina istoriografiei critice. Mai mult decît oriunde, în domeniul de care ne ocupăm, fiecare generație redescoperă și repetă argumente eterne, dar își dă seama mai puțin de acest fapt decît în celelalte domenii. Nu vrem să spunem că invenția umbrelei este aici regulă, deoarece, procedînd astfel, fiecare generație împrospătează problemele și soluțiile și tocmai acesta este obiectul studiului nostru. Dar este sigur că gîn-

direa estetică modernă este mai puțin conștientă de „repetițiile" istorice decît orice altă gîndire. Și aceasta din cauză că aici speculația este mereu solicitată ocazional de gust și moravuri și acționată de mobiluri și păreri mereu atît de „actuale", încît continuitatea aproape că dispare. Poate că de aceea ne găsim aici în fața celei mai vii și mai sociale forme de cultură. Dar, în fond, și ea este o cultură speculativă cum sînt și celelalte, în care gîndirea se naște din gîndire și unde doctrinele se hrănesc din doctrine. A face ca un curs de Estetică să însoțească cursul de Artă, *theorein* să corespundă strict *poiein*-ului contemporan și doctrinele filozofilor să reflecte gusturile și programele artiștilor este un criteriu de metodă pe cît de iluzoriu pe atît de periculos. Iluzoriu, pentru că cu cît doctrina a fost mai aproape de practică (în tratatele artiștilor, — fie că este vorba de Dante sau de Leonardo), cu atît a înaintat mai puțin. Pe de altă parte, este periculos a considera cursul de Estetică drept un corolar al Metafizicii sau cursul de Artă ca echivalentul aceluia care se ocupă de moravuri ori de producție. Toate aceste criterii sînt adevărate, dar tot atît de adevărat este și că un cîmp de experiențe, cu toate că nu este un cîmp îngrădit, rămîne totuși un cîmp. Pericolul pe care îl întîmpină gîndirea în domeniul Esteticii este faptul că aici ea este mai legată de circumstanțe și posedă un simț critic mai slab decît în celelalte domenii, astfel încît manifestă abateri speculative mai puțin pronunțate, echivocuri și dispersii mai frecvente. Din această cauză numeroasele teorii, tendințe și teze din ultimii ani nu ajung la o semnificație istorică decît printr-o reducere la soluții simplificate. Recunoașterea cîtorva rare principii permanente într-o mare diversitate de teze presupune stabilirea unui sistem de coordonate care să permită dezvoltarea unei gîndiri și direcționarea ei.

Este adevărat că alcătuirea unei istoriografii pe probleme se lovește de un prejudiciu — acela de a constitui o istorie ideală care trimite la un *quid* absolut și permanent, „Problema" cu soluția sa

autentică, ale cărei soluții istorice dau fenomenologia; în timp ce este stabilit că soluțiile se schimbă pentru că și problemele se schimbă și nu rămîn niciodată imuabile. La aceasta se poate obiecta că o istorie, așa cum o înțelegem aici, este de fapt un curs despre evoluția problemelor. O istorie *pe* probleme este o istorie *a* problemelor. Dar continuitatea acestui curs nu poate fi obținută fără o referire la permanența unor principii izolate prin abstracție, fără de care nici măcar un catalog bibliografic sistematic nu ar fi posibil. Criteriul pentru discernerea principiilor constante în variația faptelor este indispensabil ca însuși fundamentul înțelegerii istoriei.

Odată stabilit acest criteriu, este posibil totuși ca unele tendințe de școală și metodă să pătrundă într-o oarecare măsură în studiul nostru, așa cum s-a întîmplat deseori în discuțiile doctrinare ale ultimei jumătăți de secol; dar ele vor fi întotdeauna subordonate acestui criteriu. Cititorul va fi întotdeauna avizat despre aceasta cînd va fi cazul și, chiar dacă liniile mari ale expunerii noastre urmează o dezvoltare pe probleme istorice, el va găsi referințe asupra unor studii și culegeri alcătuite după aceste principii, adică pe tendințe sistematice sau pe sectoare metodologice.

*

Este, oare, posibil să se vorbească de un „nou curs" al Esteticii contemporane, după cum se vorbește despre așa ceva în legătură cu secolul al optsprezecelea sau al nouăsprezecelea? Se știe că speculațiile asupra artei au suferit în acea epocă o profundă transformare, trecîndu-se de la forma de tratat la aceea de eseu, apoi de la sistem sau de la retorică la antropologie și la filosofie. În estetică se poate vorbi în zilele noastre de o transformare echivalentă?

Se pare că da, dacă ne referim la unele profesiuni de credință. Dar dacă răspunsurile pozitive nu lipsesc, este foarte greu în schimb de a le pune de acord. Pentru idealiști, epoca noastră a cucerit conceptul de autonomie a artei; pentru empiriști, ea a abandonat această prejudecată. După primii,

numai astăzi a fost definită riguros o filosofie a artei sau o *Estetică*, după ceilalți s-a obținut o știință a artei sau un *Kunstwissenschaft*. Fără a mai vorbi despre alte răspunsuri și despre alte teze: naturaliste, fenomenologice, sociologice etc. În realitate, tocmai în aceasta constă particularitatea Esteticii actuale: multiplicitatea și diversitatea direcțiilor sale. Întrebări mai bogate și mai profunde asupra frumosului și a artei au existat și în trecut (chiar în secolul al XVI-lea și sigur în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea). Nu s-a văzut nicicînd o serie de anchete atît de disparate, alcătuite din inițiative atît de independente, axate cînd pe nucleul problemei, cînd pe alte aspecte diverse, anchete întotdeauna deosebit de pertinente. Aceasta a produs sau a însoțit — trebuie să o recunoaștem — o veritabilă revoluție în domeniul estetic: studiul artei s-a prezentat ca o dezvoltare a gustului la dimensiuni nebănuite și aceasta a condus la o schimbare absolut imprevizibilă a ceea ce se înțelegea prin *formă* sau prin *frumos* și a pus într-un mod absolut nou cîteva probleme vechi. Să ne gîndim numai la ultimele perspective ale aspectului semantic și existențialist, ca și al punctului de vedere sociologic în legătură cu arta.

Tocmai de aceea trebuie să renunțăm la iluzia că cercetarea modernă este dotată cu acea rigoare de metodă pe care o proclamă în mod obișnuit, ca și la ideea că această rigoare de metodă contribuie la decantarea problemelor ori la clasificarea lor. De cele mai multe ori se întîlnește aici un caracter amestecat și compozit și — după cum vom vedea — o intersectare sau o fuziune de procedee. O aceeași problemă este de multe ori abordată cu metode diferite, fără ca prin aceasta rezultatele să servească drept control unele pentru altele sau ca ele să constituie o nouă problemă. Uneori, tezele se nasc prin proliferare polemică (fiecare teză eliminînd sau modificînd pe o alta), și fiecare cercetare nu numai că se deosebește de cercetările vecine, ci vrea chiar să le înlocuiască, răspunzînd prin propriile sale mijloace la problemele acestora, și contopindu-le astfel din nou. Vom vedea spre ce di-

recții și la ce rezultate a dus acest caracter al gîndirii esteticii a timpului nostru. Putem de pe acum să-i arătăm avantajele și defectele. Acest fel hibrid de a proceda duce la respingerea problemelor prealabile și la concilierea unor numeroase antiteze, la modificarea unor formule rigide. Dar, oricît ar părea de curios, o asemenea metodă este, de foarte multe ori, lipsită de spirit critic și este mai puțin scutită de prejudecăți decît ne-am putea aștepta. Clarificarea acestor probleme este condiția necesară pentru a ordona și a da un sens rezultatelor obținute.

I. DE LA ROMANTISM LA NATURALISM

§ 2. – DICOTOMIA – FRUMOSUL ȘI ARTA ȘI ESTETICA SECOLULUI AL XIX-LEA

Fiecare epocă, în măsura în care este originală, moștenește aportul culturii precedente pe care o duce apoi la rezultate neprevăzute. Așa s-au petrecut lucrurile în secolele trecute — atît pentru „secolul luminilor", cît și pentru romantism. Același lucru se poate spune și pentru cultura zilelor noastre: ea a fermentat și a dus la maturitate gîndirea secolului trecut.

Secolul al XIX-lea a fost epoca antitezelor ideologice, pentru a nu spune a antinomiilor metafizice. Chiar unele din distincțiile noastre polemice, pe care continuăm cu insistență să le deducem din postulatele metodei, ne-au venit în realitate de acolo. După părerea noastră o mare parte din aceste antiteze se nasc dintr-o dicotomie originală care se strecoară discret, dar care este ușor de depistat în întreaga cultură estetică a secolului al XIX-lea. Oricare problemă a acestei culturi, oricît de variată și complexă ar fi ea, poate fi redusă de fapt la o ecuație elementară, deși greu de rezolvat, aceea a raporturilor dintre *frumos* și *artă*. O asemenea problemă pare astăzi depășită, ba chiar inexistentă, în anumite medii, de exemplu în Italia, dominată de influența gîndirii lui B. Croce. În realitate, chiar și în acest caz, ne găsim în fața unei soluții care presupune existența acestei pro-

bleme. În alte părți, ca spre exemplu în Germania, această chestiune a creat dimpotrivă două discipline distincte și aproape opuse — cea numită *Aesthetik* și cea numită *Kunstwissenschaft*. Și dacă este adevărat că această dicotomie nu s-a născut în secolul al XIX-lea, este sigur că ea a început să se accentueze în acel timp și în felul acesta am moștenit-o noi.

Frumosul și arta au fost întotdeauna unite și le putem considera ca două noțiuni indisolubil legate, dar care nu s-au confundat totuși niciodată. La greci a dominat cînd una cînd cealaltă dintre noțiuni: frumosul devansînd arta datorită lui Platon, arta luînd-o înaintea frumosului prin Aristotel[1]. Frumosul a revenit pe primul plan odată cu neoplatonicienii, dar îmbogățit cu un caracter tipic artistic, spiritual, semnificativ și constituind apoi pentru școlile din Evul Mediu un veritabil principiu transcendental al ființei, asimilînd în chip sistematic sensul însuși al artei. Frumosul (*consonantia* și *claritas*) a fost experiența lui *unum*, alături de *verum* și *bonum*. O distincție eficace între frumos și artă, opusă aceleia făcută de Platon, poate fi găsită într-un episod celebru al culturii helenice, în gîndirea lui Longinus, — distincție părăsită însă repede și pentru mult timp. Ea nu a reapărut, intactă, decît după multe secole și anume în secolul al XVIII-lea. Este drept că frumosul și arta erau separate acum în mod echivoc; totuși, această discriminare a avut consecințe importante asupra gîndirii celorlalte secole, pînă în zilele noastre. Se știe, în adevăr, că Pseudo-Longinus credea că poate să atribuie frumosul artelor plastice și sublimul artelor literare. Mai mult încă, el atribuia primelor artificiul, iar celorlalte adevărul (*Tratatul despre Sublim*, cap. 36). În consecință, în secolul al XVIII-lea, Lessing s-a străduit să demonstreze că grupul plastic Laocoon, mai zbuciumat și mai tragic decît oricare altul, nu putea să fie impresionant și sublim, nici naturalist, ci doar armonios și senin, și aceasta numai pentru că era plastic, aparținînd adică Artelor frumoase. De la Longinus la Burke, la

Lessing, la Nietzsche, la Guyau, la Wölfflin etc., această distincție a ajuns pînă la noi, mereu în alte variante (clasic și romantic, apolinic și dionisiac, decorativ și expresiv, Renaștere și Baroc etc.). Astfel, în conceptul artei se crea o dicotomie stilistică, dicotomie care nu-și ascundea proveniența din diada originară a artei și a frumosului. Să nu uităm că Im. Kant, care a moștenit și el acest ansamblu amestecat și confuz (gustul și geniul, frumosul *pur* și frumosul *aderent*, frumosul și sublimul), a început prin explicarea și clasificarea lui, separînd frumosul de artă, limitînd frumosul la gust și inserînd arta în *Analitica sublimului*.

Distincțiile nu devin cu adevărat eficiente decît din momentul în care iau forma de antiteze și pun cu necesitate problema unificării lor. Se poate deci spune că dicotomia noastră dobîndește cea mai mare vigoare începînd din secolul al XIX-lea, chiar în momentul în care se părea că nu mai există, tocmai pentru că se căuta cu mai multă ardoare rezolvarea ei. Astăzi este ușor să recunoaștem în cei doi termeni ai săi răspunsul la două solicitări diferite și, în fiecare încercare de unificare imediată, extinderea nelegitimă dar semnificativă a uneia din cele două exigențe. Se poate adăuga că acceptarea acestui dualism este proprie mai ales sistemelor compozite, născute din șocul și din prezența comună a diverse solicitări — ca altădată în sistemul kantian, iar apoi chiar și în doctrine mai modeste. Soluția unitară se manifestă la rîndul său în mod regulat în sistemele cu tendință — idealism, naturalism, vitalism etc. Ea este obținută prin exaltarea în chip elementar a unuia din cele două principii.

Gîndirea secolului al XIX-lea a făcut greșeala de a reduce adesea această dicotomie la una mai săracă și mai abstractă: aceea a formei și a conținutului. Autorii opuneau acești termeni fără o mediere suficientă, sau îi juxtapuneau în mod extrinsec, iar uneori îi reduceau la unul singur, în general la formă, sub diverse denumiri. Se întîmpla astfel, ca la sfîrșit să apară o altă antiteză

care juca rolul primei. Acesta a fost, în general, cazul naturalismului și hedonismului psihologic și chiar al formalismului în unele din dezvoltările sale.

§ 3. – CRIZA POSTKANTIANĂ: SCHOPENHAUER ȘI HEDONISMUL FRUMOSULUI

Cu toate că prin distincția făcută între frumos și agreabil, între frumosul pur și frumosul inerent, Im. Kant părea să fi fixat definitiv termenii problemei, aceștia au început să se confunde din nou imediat după el. Această confuzie constituia un pas înapoi față de rigoarea kantiană; în realitate însă ea provenea dintr-o nemulțumire legitimă în legătură cu unele din conceptele kantiene.

Un prim exemplu l-a constituit sistemul lui Schopenhauer în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Caracterul compozit al gîndirii sale, înclinată în mod natural spre dualismele antitetice, a favorizat reînnoirea problematicii secolului al XIX-lea, dînd naștere unor noi dicotomii, chiar mai pronunțate decît la Kant. Se poate spune că sistemul lui Schopenhauer este o încrucișare a gîndirii empirice cu gîndirea transcendentală. Astfel, în timp ce el abordează problema estetică, hedonismul și antihedonismul, primatul practicii și primatul teoriei, mentalitatea libertină și cea platoniciană pretind amîndouă întîietatea. Rezultatul este că teoria artei expusă în cartea a 3-a a lucrării *Lumea ca voință și ca reprezentare* (1819) ca și în *Parerga și Paralipomena* (1815) este tot ce poate fi mai elementar, dar și tot ce poate fi mai amestecat.

Pentru Schopenhauer frumosul este nonindividualul, sublimul este antiindividualul, iar grațiosul este individualul. Arta are de-a face numai cu primii doi termeni, nu și cu al treilea. Arta este cunoașterea pură a unitarului, a tipicului, a universalului, a ideilor întrezărite în lucrări. Grațiosul, atrăgătorul, *das Reizende*, dimpotrivă, este ceea ce

are atingere cu individul, cu hedonismul său, cu instinctul erosului. „Ideea" lui Schopenhauer nu este decît generalul, permanentul, esența, unitarul în experiență, — adică ceva foarte empiric pentru un kantian ca el (Kant își dăduse bine seama de acest caracter al idealului tipic, în paragraful 17 al lucrării *Critica puterii de judecată*). În felul în care îl concepe Schopenhauer, frumosul are o formă transcendentală, dar un conținut hedonist — un hedonism sublimat, un vitalism. Este, așadar, vorba de o contemplare obiectivă în artă, de o detașare, de o evadare din contingența nefericită, dar în același timp de o transpunere ideală a forțelor naturii și ale vieții. Discipolul lui Schopenhauer, Nietzsche, va mărturisi deschis acest lucru.

Este suficient să amintim că celebra *Voluntas* a lui Schopenhauer nu este altceva decît antistrofa lui *Wille*. Astfel, pesimismul său, gustul eșecului, misoginismul său nu sînt altceva decît resentiment, vitalitate nesatisfăcută. Același lucru se poate spune despre umorul, gustul pentru parodie și disperare voluptoasă a discipolilor săi mai delicați dar mai prostănaci, poeții decadenți francezi Huysmans, Laforgue etc.

Nu este cazul să insistăm aici asupra esteticii lui Schopenhauer care e exercitat o influență importantă în secolul al XIX-lea, dar care astăzi este cu totul abandonată.

Am amintit gîndirea sa ca un exemplu de orientare nouă care se afirmă la începutul secolului, aceea a „naturalismului". Este de fapt reconcilierea cu natura, reconciliere către care se aspira după abandonarea gîndirii kantiene. Prima ediție a lucrării *Lumea ca voință și ca reprezentare* apăruse în 1829, — cea de a doua, revăzută și adăugită, în 1844. Succesul operei sale a început din acest moment. O renovare culturală nu se poate produce, în general, fără o anumită degenerare și alterare în raport cu precizia și subtilitatea atinsă în perioada precedentă. Nu este, așadar, de mirare că gîndirea lui Schopenhauer, neglijată la început ca prea banală, furnizează cîțiva zeci de ani mai tîrziu, argumente și confirmări celor mai

diverse tendinţe — cele ale romanticilor întîrziaţi, ca Wagner[2] sau cele ale noilor pozitivişti de tipul lui Guyau. Nietzsche, discipol al lui Schopenhauer la origine, a fost romantic şi pozitivist[3].

§ 4. – NATURALISMUL FRANCEZ ŞI CEL ENGLEZ

În Franţa, T. Jouffroy, elev al lui V. Cousin şi contemporan cu Schopenhauer, ne oferă un exemplu al aceleiaşi tendinţe. Într-un curs ţinut la facultate în 1822 şi publicat după moartea sa (*Cours d'Esthétique*, 1843), el insista asupra semnificaţiei psihologice a frumosului, considerat ca un hedonism energetic, o stare de simpatie, nu egoistă ci socială şi, ca altădată pentru empiriştii şi la el psihologicul se converteşte uşor în naturalism. „Simbolurile naturale ale forţei, scria el, sînt condiţia sentimentului estetic". Plecînd de la supoziţiile kantiene (gustul frumosului opus utilitarismului) şi înclinat spre o concepţie spiritualistă a frumosului, el ajunge să vadă aici simbolul forţei şi al vieţii răspîndit în întreaga creaţie. Acest mod de a vedea însemna o veritabilă răsturnare a situaţiei. El a dus de asemenea la anticiparea concepţiei psihologice a artei ca simpatie, concepţie care a apărut cîţiva zeci de ani mai tîrziu, dar care s-a dezvoltat în chip sistematic, în Germania (vezi § 7) şi care va reveni în Franţa la sfîrşitul secolului al XIX-lea prin V. Basch[4]. Manifestarea în obiect a unei anumite stări sufleteşti, sau altfel spus, expresia, este puterea estetică: reproducerea în subiect a unei anumite stări sufleteşti pe care o manifesta obiectul sau altfel spus, simpatia, este sentimentul estetic. Aceeaşi idee este reluată de Sainte-Beuve, contemporanul său în *Vie, poésies et pensées de J. Delorme.*

În aceeaşi epocă, genialul critic Francesco de Sanctis[5] reacţiona şi el împotriva intelectualismului hegelian, considerînd arta nu ca un triumf al ideii, ci al *formei*, iar forma ca o ieşire din haos (*Essai sur Pétrarque*, 1868.) De Sanctis a avut un simţ

precis al unităţii dintre formă şi conţinut în fantezia artistică, în stare să creeze imagini individuale: „Idealul este nu unitatea în varietate, ci ceea ce este particular şi incomunicabil, individul, sau fiinţa vie". Totuşi, el n-a putut să formuleze altfel această sinteză decît prin conceptul de *viaţă*. „Fundamentul artei nu este nici frumosul, nici adevărul, nici dreptatea, nici altceva — ci viaţa". Arta „va urma forţele care pun în mişcare natura şi istoria şi produc individualitatea, adică viaţa". Şi, mai departe: „Criteriile artei, raţiunea sa de a fi pot fi înglobate toate în această expresie: trăiesc".

Pozitivismul celei de a doua jumătăţi a secolului trecut a accentuat această direcţie naturalistă, precizînd-o conform unui program de metodologie ştiinţifică. Problema artei a fost considerată de H. Taine ca o problemă de *măsură*. Era, într-adevăr, vorba de a măsura gradul de valoare al operei de artă — idee de inspiraţie hegeliană (este cunoscută influenţa lui Hegel asupra tînărului Taine), dar tradusă în chip naturalist, cu o revenire la acel energetism vital care caracterizase pe empiriştii secolului precedent faţă de care Taine se considera îndatorat, ca şi faţă de T. Jouffroy. Acest principiu estetic poate fi dedus din parametrii săi de măsură a valorilor care sînt criteriile de *importanţă* şi de *binefacere* cu privire la viaţă. Frumosul este caracteristica, expresia acestei entităţi naturale care se reprezintă în *idei* şi *tipuri* şi care se manifestă ca *forţă* şi ca *viaţă* (*Philosophie de l'art*, 1868—69, vol. II)[6]. Acest principiu normativ, întemeiat pe o metafizică naturalistă, este exprimat în termeni de *măsură*, în timp ce celălalt principiu, pur explicativ şi într-adevăr celebru, acela al dependenţei activităţii artistice faţă de ereditate, epocă şi mediu, introduce o idee de *cauzalitate*. Cauză şi măsură sînt termeni ştiinţifici[7]. Astăzi, aceste principii sînt în general acceptate şi folosite, dar dezbrăcate de orice metafizică naturalistă. În estetica sociologică contemporană (vezi cap. XI) vom întîlni o utilizare cu totul

legitimă a principiului determinist; în ceea ce privește conceptul evaluării critice ca sistem de măsură, îl vom regăsi în criteriul de „significanță" dezvoltat de esteticienii anglo-saxoni (vezi cap. X).

Ch. Darwin, dimpotrivă, a tratat problema frumosului ca pe o problemă de biologie: el a considerat frumosul pur și simplu ca un criteriu de selecție sexuală (*The Descent of Man*, 1871). Școala lui Spencer l-a tratat de pe o bază fiziologică analoagă. Arta este o activitate, un elan al energiei exuberante. În acest sens, Herbert Spencer adoptă conceptul de „joc dezinteresat" al lui Schiller și al lui Kant. *Gratia* este esența frumosului, o manifestare de energie fără efort. Între grațios și frumos există totuși o diferență. După Spencer, grația este economie, frumosul este contrast. Mai mult, frumosul este convertirea a ceea ce este util în ceea ce este dezinteres, fapt care duce la recunoașterea utilității risipei. Grația este produsă de natură, frumosul de artă. Nu mai este vorba de o economie vitală, ci de un lux[8]. De aici se poate ajunge la interpretarea a ceea ce s-a numit *play-theory* axată pe conceptele contemplării, dezinteresului, plăcerilor imediate și pure — ceea ce au și făcut A. Bain și T. Sully[9]. Unul din elevii săi, Grant Aleen (*Psychological Aesthetic*, 1877) a identificat, dimpotrivă, plăcerea estetică cu o economie hedonistă: un maximum de excitație cu un minimum de efort. Este totuși semnificativ faptul că Grant Allen oscilează între Spencer și Darwin. El nu abandonează distincțiile tradiționale și consideră, împreună cu Spencer, perfecțiunea energetică drept o depășire a intereselor practice, obținută de speța umană datorită unui proces evolutiv; el recunoaște în același timp atributelor estetice o funcție vitală pentru specie, în lupta sa pentru existență[10]. Se revine la o dialectică cu doi factori care sînt însă destul de omogeni.

J. M. Guyau, reprezentantul cel mai calificat al vitalismului estetic, a căutat să depășească acest dualism, dar, după cum vom vedea, a introdus de fapt un altul. Guyau a respins pur și simplu distincția dintre teorie și practică, frumos și agre-

abil, altfel spus, conceptul kantian al dezinteresării frumosului, „deoarece... nimic altceva nu separă frumosul de agreabil decît o simplă diferență de grad și extensiune..."[11]. Frumosul nu este joc dezinteresat, ci un elan vital. Nimeni înaintea lui nu aprofundase atît de mult teza hedonistă a gustului. Această reacție activă care constituie simțul frumosului este atribuită de el nu numai senzațiilor nobile ale văzului și auzului, unde fusese mărginită de antici, ci și tuturor senzațiilor, chiar inferioare, pînă la dinamica elementară a organismului (mișcările, respirația...). Simțul frumosului nu este decît plăcerea de a ne lăsa pradă senzațiilor. „Viața, realitatea, iată scopul adevărat al artei. Numai din cauza unui eșec arta nu poate ajunge aici" (*Problèmes*, p. 32). Structura plăcerii estetice este aceeași pentru fiziologie ca și pentru psihologie și afectează întreaga experiență. Frumusețea nu este pentru Guyau, ca și pentru discipolii lui Spencer, decît economia senzației — extensiunea sa maximă obținută cu un minimum de intensitate. Dar ea nu este redusă la joc, la acțiunea inutilă și dezinteresată (conform tezei lui Spencer), — ea este, dimpotrivă, ceea ce caracterizează acțiunea eficientă, munca. Conform acestui criteriu, „a trăi o viață plină și viguroasă înseamnă estetică"; „arta înseamnă viață concentrată"; „acolo unde există sentimentul unei vieți mai intense și mai ușoare, există frumusețe" (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884). Frumosul este un spor de viață conștientă. G. Séailles, un autor de mai mică importanță, a fost tot atît de precis în acest sens (*L'origine et les destinées de l'art*, 1886)[12].

Astfel, conceptul hedonist al frumosului își împlîntă rădăcinile în fiziologia individului, dar se întinde mai ales în dezvoltarea vieții sociale. Plăcerea vitală atinge punctul său culminant într-un sentiment al solidarității umane; perfecția individului se realizează în societate. Numai aici el își găsește propria sa armonie. Individul este împăcat cu el însuși cînd este împăcat cu mediul său și de-abia atunci atinge plenitudinea și contribuie la

o modificare inovatoare a mediului care îl perfecționează la rîndul său (Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 1888).[13] A pune problema estetică ca o problemă de psihologie și a reduce psihologia la fiziologie și sociologie era ceva conform cu principiile pozitivismului[14]. Exceptînd utilizarea care i-a fost dată atunci, legitimitatea și eficacitatea acestui criteriu nu sînt de disprețuit. Vom regăsi ideile lui J. M. Guyau în naturalismul contemporan.

În felul acesta, apar în artă două momente — acela al plăcerii *fiziologice* și acela al expresiei *emotive* — care reprezintă două direcții ale conceptului unic la care vroia să le reducă Guyau: plenitudinea vitală. Sînt două trepte ale expansiunii energetice: unul care se împletește cu satisfacerea facultăților noastre *individuale*, iar celălalt care face posibilă comunicația *socială* dintre oameni, două grade ale perfecțiunii antropologice.

Dar atît Guyau cît și ceilalți autori citați nu-și dădeau seama că, atunci cînd căutau o soluție unitară în plenitudinea vitală, ei reintroduceau vechiul principiu omnivalent al *perfecțiunii*, atît de scump raționaliștilor din secolul al XVII-lea. Chiar pentru Schopenhauer grația fusese în esență perfecțiunea practică, iar frumosul (sau arta), perfecțiunea teoretică — una plenitudinea pasională, cealaltă plenitudinea fără pasiune. În ceea ce privește *ideile*, Schopenhauer insista în adevăr, fără să-și dea seama, asupra caracterului lor de perfecțiune (unitatea a ceea ce este multiplu, capacitatea de a aduna la un loc diversele aparențe într-o intuiție esențială etc.). Odată înlăturată distincția dintre dezinteresare și interes, între frumos și util, rămînea *perfecțiunea*. Luînd în considerare „măsura" forței și „direcția" sa (importanță și binefacere) ca principii materiale ale valorii artistice, H. Taine le adăuga un criteriu formal de perfecțiune, adică plenitudinea rezultatelor, „convergența efectelor", „concentrarea expresivă". Dar Guyau și Séailles, amestecînd din nou agreabilul, frumosul și arta, le considerau ca forme perfecte, manifestări ale unui *maximum* organic, rezultate vitale complete. În conformitate cu aceasta, dacă ei combăteau teoria estetică a *jocului*, înlocuindu-l cu conceptul de viață, introduceau în schimb o noțiune naturalistă și totodată metafizică, noțiune care repeta sub altă formă conceptul formal al perfecțiunii, același care inspirase „jocul" gîndirii raționaliste. „Dezinteresarea", scoasă din cauză, rămînea aptitudinea suficientă a plăcerii de a trăi sub toate formele de manifestare, ceea ce constituie frumosul și se înalță pînă la moralitate urmînd un criteriu de perfecțiune.

Dacă recunoaștem principiul raționalist al perfecțiunii sub criteriile *intensității* și *desăvîrșirii* emise de Taine, care fac ca impresiile să fie estetice, vedem că apare o distincție între arta hedonistă și arta umanitară, prima de natură fiziologică, iar cealaltă sociologică. Această distincție, aparținînd lui Guyau, — care prin aceasta urma, transformînd-o, antiteza dintre arta *decorativă* și arta *expresivă* a spiritualistului E. Veron[15] —, ne obligă să ne gîndim la vechile distincții făcute de raționaliști între *sinnlich* și *empfindlich*, între *Schönheit* și *Annehmlichkeit*. Astfel, dualismul tradițional al formei și al conținutului reapare la Guyau. Dar, în felul acesta, după Guyau criteriul formal al plenitudinii vitale care se perfecționează devenind sociabilitate transformă problema artei într-o problemă de conținuturi, de idei. Sumumul de vitalitate devine sistemul „ideilor celor mai elevate ale spiritului uman". Valoarea logică și morală a conținuturilor, stabilește valoarea artistică a unei producții. În felul acesta, principiul perfecțiunii, absolut formal, scoate arta în afara granițelor sale și face din ea o morală sau, mai exact, o religie laică (... „mari inițiatori ai maselor, preoți ai unei religii fără dogme") și se transformă într-un criteriu material. Am mai întîlnit această concepție în gîndirea lui Taine: concentrația expresivă sau „convergența efectelor" dădea regula „formală" a artei — o regulă a perfecțiunii, dar totdeauna în funcție de o scară de valori, adică de un sistem de *măsură* a efectelor sau conținuturilor,

conform criteriilor „materiale" de *importanţă* şi de *binefacere*. Arta naturalistă a fost întotdeauna o artă pedagogică.

Toate acestea sînt rezultate ale unei nelinişti caracteristice celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, perioadă bogată în „inteligenţă" şi săracă în „finețe", pentru a folosi termenii antici de *ingenium* şi *acumen*. Acelaşi Schopenhauer, precursor al ideilor simpliste din veacul al XIX-lea, considerase arta ca o contemplare dezinteresată a ideilor şi crease muzicii un loc aparte în vîrful ierarhiei artelor, ca participînd la voinţa universală, adică la o problemă cosmică. Astfel, pentru el, arta nu se mai detaşa de viaţă ca teoria de practică, ci aşa cum practica universală se detaşează de practica particulară sau empirică.

Asemenea complicaţii constituiau rezultatul logic al încercării de a reduce la neant alte antiteze abstracte care dominau începutul acestui secol: teoretic şi practic, sensibil şi intelectual, pur şi impur, subiectiv şi obiectiv etc.

§ 5. – INTUIŢIONISMUL LUI BERGSON

Printre rezultatele cele mai caracteristice ale tendinţei de a depăşi vechile puncte de vedere tradiţionale, tendinţă care producea la rîndul său noi dualisme mai subtile, ar trebui să nu uităm conceptul de „intuiţie" al lui Bergson care a avut o influenţă şi o eficacitate de un incontestabil interes asupra culturii de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1888; *Matière et Mémoire*, 1896). Intuiţia bergsoniană nu constituie nici un act teoretic, nici un act practic în înţelesul obişnuit. Este vorba de un act de simpatie care ne permite să pătrundem în „durata reală" a fiinţei. El ţine să se îndepărteze de inteligenţă, aşa cum vechiul *spirit de finețe* — de partea căruia el se aşază — se îndepărta de *geometrie*. În adevăr, împreună cu pragmatiştii, Bergson interpretează inteligenţa ca un instrument tehnic, geometric, care procedează prin abstracţie. Dar intuiţia sa este tot atît de depărtată de *instinctul* practic care acţionează pe baza habitudinilor mecanice. Instinct şi inteligenţă sînt tot ce poate fi mai diferit de sensul calitativ, unitar şi original al vieţii. Sub un alt aspect, totuşi, această specie de cunoaştere este ea însăşi o formă practică, un fel de instinct devenit conştient, o experienţă trăită, un sentiment care în felul său ne dă posibilitatea unei adeziuni imediate la real şi a unei experienţe autentice.

Este un sentiment unitar şi profund. Dar toate sentimentele se prelungesc în atitudini şi mişcări ale corpului (ca şi W. James, al cărui discipol parţial este, Bergson a fost un behaviorist *avant la lettre*). Prin mijlocirea unui sistem de comportamente (sunete, cuvinte, gesturi, forme), artistul provoacă în noi prin sugestie mimetică modificări analoage ale stării noastre. Dar, pentru a obţine aceasta, trebuiesc neutralizate dispoziţiile obişnuite ale organismului nostru şi, odată cu ele, sentimentele noastre obişnuite. Regularitatea ritmului, muzical sau prozodic, imobilitatea pietrificată şi echilibrul sculptural, simetria şi repetiţia formelor arhitecturale au tocmai această funcţiune. „Ele suspendă circulaţia normală a senzaţiilor noastre", ne sustrag de la comportamentele utilitare practice dictate de necesităţile vieţii, neutralizînd astfel stările sufleteşti ordinare corespunzătoare. În ritm, „sufletul nostru legănat şi adormit se lasă pradă uitării ca într-un vis pentru a gîndi şi pentru a vedea împreună cu poetul... Indicaţia, chiar slabă, a unei idei va fi suficientă pentru a umple sufletul nostru întreg de această idee"[16].

Am schiţat aici un proces de integrare între frumos şi artă. Frumosul este ritm şi măsură şi operează prin *hipnoză*, ca magia, punîndu-ne într-o stare de indiferenţă faţă de practică; arta este evocarea simpatetică a sentimentelor, *sugestie* sau seducţie. Ambele sînt obţinute provocînd anumite mişcări în organismul nostru. Recurgerea la această proprietate a comportamentului este conformă cu

psihologia contemporanului său W. James (*What is emotion?* fusese publicată în 1884), dar această proprietate corespunde unor foarte vechi constatări. Nu a fost chiar Aristotel acela care a observat că melodiile ne influențează moralul „pentru că ele au o mișcare, tocmai acea mișcare cu care sunetul ne emoționează?"[17]. Principiul este astăzi extins la toate formele artei, nu numai la aceea a sunetelor: „forma nu este altceva decît mișcarea înregistrată"[18]. Este același principiu elaborat în acei ani de școala germană a *Einfühlung*-ului și introdus mai tîrziu în Franța de V. Basch. El corespunde gustului pentru formele naturale și organice, simțite simpatetic, gust caracteristic Rococoului și care, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, a revenit în Liberty.

Eliberîndu-ne de aptitudinile noastre motrice obișnuite și sugerîndu-ne noi sentimente, mai caracteristice și mai profunde, arta ne îndepărtează de viață și ne poartă spre vis. Ea ne determină să trecem de la acțiune la reprezentare, de la percepție la „amintirea-imagine" și la „amintirea-pură". Legea realității este înaintarea din trecut spre viitor, de la inextensiv la extensiv, de la calitativ la cantitativ: aceasta este direcția elanului vital, spre materie și acțiune. Arta merge împotriva acestui sens. Ea ne recheamă spre originea acestei înaintări, redeșteaptă memoria noastră. Mai exact, înaintarea este mereu aceeași: procesul prin care emoția pură, amintirea pură se precizează și se distinge, se specializează, se materializează în imagini, în cuvinte, în semne, în acțiuni. Chiar artistul nu operează altfel — procedeul său nu este deosebit de acela al vieții. Dar, spre deosebire de omul practic, el nu pierde pe drum tocmai ceea ce este mai prețios: amintirea simplă și indistinctă care este polul spiritual al vieții, originea întregului proces. Artistul prinde vitalul „dispersat în imagini"[19] (a se vedea și *Lettre à Höffding*, 1916). În aceasta constă miracolul limbajului artistic: el permite obținerea unor rezultate diferite de acelea ale oricărui alt limbaj. Cu el, artistul „va încerca să realizeze irealizabilul. El va căuta

emoția simplă, forma care năzuiește să-și creeze materia proprie cu care va merge în întîmpinarea ideilor gata făcute, a cuvintelor deja existente, sau a decalcurilor sociale ale realului"[20]. Artistul trebuie să urce întotdeauna pînă la această emoție indivizibilă, situată dincolo de planul intelectual; acesta este rolul și strădania sa. „Pentru a se raporta la ea, artistul va trebui de fiecare dată să facă un efort, așa cum ochiul face să reapară o stea ce se întoarce din nou în bezna nopții" (p. 27).

Bergson (1859-1942) nu s-a ocupat niciodată în mod special de estetică. Chiar și eseul său atît de cunoscut asupra comicului (*Le Rire*, 1900) nu poate fi considerat ca atare. Dar întregul său sistem era în mod virtual o estetică[21], iar explicațiile pe care le dădea în legătură cu intuiția se întîlneau mereu în experiența artistică (vezi *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 101). În adevăr, conceptul de intuiție devine un principiu de interpretare a fenomenului poetic și a constituit un criteriu critic și metodologic care a avut o influență extraordinară asupra culturii, gustului și chiar asupra inspirației literare și muzicale a epocii sale[22].

Astfel, arta este o adeziune intimă, totală și fără prejudecăți, o abandonare a subiectului în universul său într-o dimensiune calitativă, și la limită, o abolire completă a parametrilor frumosului (spațiul și timpul) și o absorbție în curentul memoriei. În adevăr, pentru bergsonieni, experiența artistică este asemănătoare cu un fenomen de paramnezie discontinuă (*les intermittences du coeur* ale lui Proust)[23]; ea depășește regula timpului și atinge „durata reală". *Unitatea* sa este de asemenea mai secretă și mai pasivă decît aceea care lega „fragmentele" operelor romantice, ea este „penetrația infinită a mii de impresii". În adevăr, melodia și armonia muzicală a epocii lui Bergson păreau aproape să depășească ritmul. Actul al treilea din *Tristan, Pelléas et Mélisande*[24], poezia lirică a lui Mallarmé și proza lui Proust[25]

obțineau efecte nebănuite pînă atunci și destul de surprinzătoare în raport cu formele obișnuite.

Să nu uităm că în acei ani, în Germania, W. Dilthey formula o *Lebensphilosophie*[26] axată pe noțiunea de *Erlebnis* și pe instrumentul său teoretic, „comprehensiunea vitală" (*Verstehen des Lebens*) care, sub anumite aspecte, este analoagă intuiției bergsoniene — o experiență istorică trăită din nou, înțelegerea unui conținut de viață. Dilthey erija în teorie metoda istoricului care pătrunde cu înțelegerea evenimentele trecutului și le sesizează conținutul vital, dat fiind că el este dotat cu o fantezie psihologică ce urmărește integrarea diverselor momente ale unui eveniment în direcția lor de ansamblu. Istoriografia lui Dilthey, fără a-și pierde caracterul de disciplină autonomă, avea considerabile asemănări cu opera de artă. În adevăr, autorul folosea orice prilej de a se sprijini pe datele imaginației și ale operației artistice pentru a-și formula conceptele de „experiență" (*Erlebnis*) și de „comprehensiune" (*Verstehen*)[27]. Ca și Bergson, însă în domeniul istoric, Dilthey vroia să sesizeze datul originar al realului încă neschematizat de intelect. O astfel de comprehensiune sesizează nu aspectele parțiale și abstracte, măsurile și raporturile de cauzalitate ale fenomenelor istorice, ci ansamblurile lor individuale și legăturile lor organice de finalitate. Vom regăsi frecvent în cultura secolului al XX-lea această recurgere la o cunoaștere intuitivă a naturii și a istoriei.

Astfel, la sfîrșitul secolului al XIX-lea începuse să se precizeze o interpretare naturalistă a artei: arta concepută ca frumos, iar frumosul ca plenitudine vitală, ca hedonism erotic sau ca o înflorire a individului (Jouffroy, Taine, Guyau, Nietzsche). Personalitatea morală și solidaritatea socială erau și pentru Bergson, ca pentru Guyau, dezvoltările unei aceleiași esențe naturaliste, elanul vital[28]. Nu s-ar putea imagina o soluție mai unitară. Și totuși, chiar în această soluție, am văzut că se reproduc antitezele și reapare dualitatea tradițională dintre *frumos* și *artă* ca o deosebire între două planuri de viață, între fiziologic și sociologic,

sau sociologic și psihologic, exterior și interior, cantitativ și calitativ, spațiu și durată, formă și conținut, sau, în sfîrșit, între ideea unui *maximum* și aceea a unui *optimum*.

În fine, această dicotomie reproduce în naturalismul estetic al celei de a doua părți a secolului al XIX-lea și al zilelor noastre, anumite teme foarte cunoscute ale spiritului romantic, în asemenea măsură încît uneori este imposibil să spui dacă sînt mai mult romantice decît naturaliste sau invers. Vechea dicotomie dintre *voință* și *contemplare*, a lui Schopenhauer, de exemplu, a devenit în zilele noastre celebra antiteză dintre *sănătate* și *maladie* a lui Thomas Mann. Antiteza romantică s-a transformat într-o dualitate naturalistă — un naturalism inversat însă, psihologic. Uneori, dimpotrivă, s-ar părea că s-a produs o revenire la gîndirea empiristă a lui Burke. Aceasta avea ca substrat distincția dintre plăcere (*pleasure*) și încîntare (*delight*) care poate să fie și neplăcută, adică dintre impresia imediată și reflecția contemplativă — două caractere pe care naturalismul le recunoaște și astăzi mai mult sau mai puțin clar, ca fiind proprii vieții egoiste și vieții dezinteresate, biologicului și socialului, adică agreabilului (sau frumosului) și artei.

§ 6. – ESTETICA PSIHOLOGICĂ ÎN GERMANIA

Gîndirea germană a acestei epoci intră de asemenea într-o ordine mentală asemănătoare cu aceea pe care am examinat-o mai sus. Dar ea ajunge aici într-un mod mai metodic și mai riguros.

Și aici antiteza dintre frumos și artă, sensibil și emotiv, agreabil și interesant, era atît de puternic resimțită încît și G. F. Fechner, fondatorul unei „Estetici experimentale", i-a suferit influența.

G. F. Fechner (1801—1887) era foarte apreciat la sfîrșitul secolului trecut. Și astăzi încă el este considerat ca părintele esteticii științifice moderne (ramură a psihologiei)[29]. Distincția sa funda-

mentală, bazată pe principiul asociației, este aceea dintre *formă* și *conținut*, prima fiind constituită de principii formale (relațiile dintre factorii direcți ai impresiei), iar cealaltă de un principiu material (un proces de asociații care atribuie sens și emotivitate obiectelor) — principii pe care Fechner le-a stabilit și aplicat pe baza unei metode de anchetă statistică încă rudimentară. Această metodă a dat, de fapt, rezultate sărace[30] și destul de arbitrare[31]. Totuși autorul ei, Fechner, a făcut școală (a se vedea *Das Associations-Prinzip in der Aesthetik*, 1871; *Vorschule der Aesthetik*, 1876). Prin această metodă științifică, Fechner prezenta un ansamblu de principii diverse: 1) Principiile *primare* ale unei „Hedonistici", adică principiile care conduc la apariția plăcerii sensibile: limită, grad, continuitate, progresie etc. ale senzației; 2) Principiile directe *formale* ale unei „Estetici": unitatea multiplului, coerența armonică, claritatea; 3) Principiile indirecte ale unei „Teorii psihologice": semnificația reprezentărilor naturale și artistice, asociațiile de figuri și de idei etc. Repetarea problemelor kantiene (agreabilul, frumosul pur, frumosul inerent), transferate în motivațiile fiziologiei, gnoseologiei și psihologiei empirice, este evidentă și nu aduce soluții particulare noi. Cu toate acestea teoria lui Fechner privind raporturile dintre realitatea sensibilă și spirituală, dintre stările fiziologice și efectele patetice, a dat fără îndoială roade și o putem recunoaște la toți contemporanii săi.

Trebuie să adăugăm că dintre legile psihologice amintite (în total, treisprezece), cele strict estetice sînt cele mai puțin originale. Și aici avem de-a face cu vechea ontologie a frumosului: *mensura*, *numerus*, *ordo*. Sînt însă altele cîteva care merită, dimpotrivă, o apreciere atentă. Mai ales primele două. Una este aceea a *limitei* sau „pragului" conștiinței, conform căreia plăcerea sau durerea se manifestă numai cu începere de la un anumit grad de intensitate a stimulentului. Această lege a fost acceptată de îndată de întreaga psihologie contemporană și a reînnoit, în conformitate cu un

criteriu cantitativ, unele puncte de vedere tradiționale. Dacă comparăm concepțiile pe care le avea Platon (*Fileb*) în antichitate privind sentimentele și E. Burke în epoca modernă cu cele ale lui Fechner, sau, mai recent, cu ale lui S. C. Pepper, există o analogie de netăgăduit între ele; deosebirea reiese tocmai din principiul cantitativ, psihometric. O altă lege fundamentală este aceea a „intensificării" estetice. Este vorba de o variație *calitativă* a principiului elementar al asociației al empiriștilor englezi: unele combinații de factori produc efecte ciudate, dincolo de componentele lor — armonie și melodie, de exemplu, sau sens și ritm etc. De asemenea, unele principii aproximative, ca acela al *economiei eforturilor* sau acela al *contrastului*, propuse de Spencer au fost acceptate de Fechner care le-a precizat și le-a tradus în legi științifice corecte.

Analiza metodologică a lui Fechner a fost aceea care s-a bucurat de cea mai largă apreciere. El distingea trei metode de anchetă: metoda *alegerii* (mai mulți subiecți sînt puși să aleagă între cîteva modele pregătite), metoda *construcției* (subiecții sînt puși să construiască ei înșiși obiecte la alegere) și, în fine, metoda *observației obiectelor uzuale* (măsurarea obiectelor de uz comun). Se folosește de fiecare dată un procedeu statistic. În continuare, discipolii și succesorii lui Fechner au multiplicat procedeele de experimentare. Trebuie să-i citățm pe Oswald Külpe (1862—1915) (*Grundriss der Psych. auf experimenteller Grundlage*, 1893; *Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks*, 1899; *Der gegenwärtige Stand der experimentellen Äesthetik*, 1906: *Grundlagen der Aesthetik*, 1915, W. Wundt (a se vedea mai departe, § 21), L. Witner (*Zur experimentellen Aesthetik einfacher räumlicher Formverhältnisse*, Philosophische Studien, 1893), E. Pierce (*Aesthetic of Simple Forms*, „The Psychological Review", I, 1894, II, 1896), A. W. Valentine (*An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty*, 1912), V. Lee (*Beauty and Ugliness*, and other Studies

in Psychological Aesthetics, 1912; *The Beautiful*, 1913), T. Ziechen (*Vorlesungen über Aesthetik*, 1925). Din acest punct de vedere răsunetul operei lui Fechner este de netăgăduit[32]. Dar defectul care i se reproşează de obicei este acela că în timp ce analiza sa experimentală se referă într-un mod cu totul pertinent la datele afective ale vieţii psihice în general, adică la factorii de evaluare care compun orice percepţie, ea este mai puţin eficace în domeniul specific estetic (al frumosului) şi încă şi mai puţin în acela al artei. Din punct de vedere estetic, ea devine un soi de mistică pitagoreică a numărului de aur, foarte la modă spre sfîrşitul secolului al XIX-lea. Din punct de vedere artistic, ea nu ajunge însă la nimic. Propoziţiile metodologice ale lui Fechner au fost mult mai fericite decît efortul său de a crea un sistem. El nu a reuşit să dea o unitate termenilor anchetei sale, disociaţi şi lipsiţi de dialectică.

O încercare de a unifica la maximum toţi aceşti termeni a fost făcută de curentul psihologic care s-a dezvoltat la sfîrşitul secolului trecut şi la începutul secolului nostru pe baza conceptului de *Einfühlung* (entropatie, empatie).

Este vorba de o teorie post-romantică asupra caracterului expresiv al artei. Clasicii şi clasicizanţii explicaseră arta ca un mimesis (real sau ideal). Empiriştii secolului al XVIII-lea vedeau în ea o pasivitate emoţională[33], iar Kant şi Schiller un joc al facultăţilor noastre. Romanticii au elaborat din nou, într-un sens mistic, panteist, metafizic, conceptele precedente. În realitate, însă, ei n-au formulat o doctrină originală. Dimpotrivă, putem găsi enunţat cu vigoare şi într-un mod inedit un nou principiu — arta ca mod de expresie — în teoria mitului a lui G. B. Vico care, în 1725, a fost primul care a înţeles că primitivii erau capabili să-şi întruchipeze sentimentele în forme ale naturii şi să facă din ele simboluri. Acelaşi principiu poate fi recunoscut în teza lui T. G. Herder care atribuie frumuseţii caracterul de „expresivitate", adică recunoştea frumuseţii formelor proprietatea de a exprima viaţa noastră interioară.

El nu este străin de „capacitatea imaginativă" susţinută de Jean-Paul, nici de „idealismul magic" al lui Novalis şi de teza sa privind afinitatea dintre spiritul poetic şi mediu pe care îl face să fie conform imaginii sale. Dar o doctrină a expresiei nu a căpătat consistenţă teoretică decît în cea de a doua parte a secolului al XIX-lea şi teoria *Einfühlung*-ului a ajutat-o să se formuleze. Cu vitalismul său difuz, secolul al XIX-lea a modificat conceptul de impresie sau sentiment, transformîndu-l din pasiv în activ. Ceea ce pînă atunci fusese numai o simplă observaţie — ideea că sentimentul nostru animă lucrurile şi că numai în felul acesta ele exprimă stările noastre sufleteşti — a devenit de atunci încolo un principiu eficient şi sistematic. Din acest moment, calităţile lucrurilor au început să fie interpretate metodic ca expresii ale subiectivităţii noastre.

§ 7. – EINFÜHLUNG

Primele aluzii la acest principiu se găsesc în *Geschichte der Aesthetik in Deutschland* (1864) a lui H. Lotze[34] precum şi în ultimele studii ale lui F. Th. Vischer, discipol al lui Hegel (*Kritische Gänge, Neue Folge*, Heft IV, 1866; *Kritik meiner Aesthetik*, Heft V, 1867; *Das Schöne und die Kunst*, conferinţe publicate postum în 1898). Procesul de penetraţie emotivă (Vischer folosea termenii *Zusammenfühlen, Hineinfühlen*) era atribuit de F. Th. Vischer chiar facultăţii de percepţie care, în mod inconştient, este întotdeauna o percepţie simbolică datorită căreia, cunoscînd lucrurile, transferăm în ele subiectivitatea noastră. Sub un anumit aspect acest principiu concorda cu exaltarea vitalităţii expansive a subiectului, înţeleasă în mod psihosomatic, în conformitate cu noile tendinţe ale timpului. Sub alt aspect însă, principiul restaura în mod fertil analiza actului perceptiv propriu esteticii raţionale şi idealiste.

Încercarea de a unifica cele două aspecte — gnoseologic şi psihologic — şi de a face din ele

un sistem a fost întreprinsă de fiul lui F. Th. Vischer — Robert — căruia îi datorăm răspîndirea termenului de *Einfühlung*. Această expresie semnifică un atribut de viaţă pe care îl acordăm prin actul estetic şi care se produce în mod esenţial prin transferarea în obiect a senzaţiilor noastre organice de natură cinematică. Prin aceasta, noi introducem în obiect ceva care nu-i aparţine. Vischer a studiat sub acest aspect percepţia vizuală (*Das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*, 1873; *Der aesthetische Art und die reine Form*, 1874; *Über die aesthetische Naturbetrachtung*, 1890)[35]. Noi transpunem întregul dinamism care ne este propriu în formele spaţiale. Se poate spune că Vischer îşi propunea să transpună aportul metodei empirico-psihologice în problematica formalismului estetic (născută în acei ani din dezvoltarea raţionalismului lui Kant şi Herbart). Încă înaintea lui, în încercarea de a constitui estetica ca o ştiinţă exactă, ca psihologie experimentală, Fechner acordase o mare importanţă principiilor formale. Vischer nu a putut duce la capăt această sarcină şi s-a refugiat pe poziţii mai tradiţionale. În loc de a studia contribuţia subiectivă pe care o aducem la constituirea formelor şi a semnificaţiei lor, el a insistat asupra faptului că noi umplem forme deja constituite, datorită unui împrumut al personalităţii noastre morale.

Întîlnim în încercarea lui Hermann Siebeck, discipolul lui Herbart, aceleaşi tendinţe de a justifica ştiinţific aşa-numitele valori formale, recurgînd la o „umplere" psihologică (*Das wesen der aesthetischen Anschauung*, 1875). Conceptul, ca să nu spunem termenul, de *Einfühlung* apare aici ca o asociaţie a sensibilului cu spiritualul, a căror relaţie formează ceea ce numim „personalitate". Această asociaţie constituie modelul raportului reprezentativ (*Verhältnis-Vorstellung*) pe care îl însufleţim în percepţia noastră. În mod inconştient, în actul perceperii, noi împrumutăm obiectelor sensibile proprietăţile noastre spirituale şi aceasta printr-o însufleţire a realului care nu trebuie să fie confundată cu „mitologizarea" lucru-

rilor. Acesta din urmă nu este decît un aspect secundar şi reflex. Există atitudine estetică numai în măsura în care există o pătrundere a lucrurilor efectuată de personalitatea noastră.

Dar, cu toate că scria în 1875, Siebeck avea o mentalitate a cărei dezvoltare raţională rămînea în urmă cu cincizeci de ani. Am putea spune chiar că el poseda în mult mai mică măsură decît maestrul său, Herbart, capacitatea de a renova problema gîndirii transcendentale. Problema sa se mărginea la modul în care un *Stimmung* psihologic, care însufleţeşte lucrurile prin intervenţia noastră, constituie o lege a obiectului şi poate fi concepută ca Ideea intrinsecă a sensibilului, principiul său organizator etc. În sistemul său, acest rol este jucat de conceptul de *Personalitate*, dar el sfîrşeşte prin a acţiona într-un mod foarte puţin deosebit de Ideea hegeliană. Meritul lui Siebeck pare să fie altul — acela de a fi încercat să înscrie problema emoţiilor psihologice în aceea a raporturilor sensibile formale ale esteticii herbartiene, fapt care îi era facilitat prin chiar principiile lui Herbart, după care Estetica, în accepţia largă a cuvîntului, este o ştiinţă a evaluărilor generale.

Acest dublu aspect pe care l-am întîlnit la R. Vischer şi la Siebeck se regăseşte şi în estetica lui Th. Lipps, — un aspect cînd subiectiv, cînd organic, sau cînd psihologic cînd fiziologic. Chiar pentru Lipps, principiul potenţialităţii eului, al vitalismului hedonistic, constituie principiul artei (deşi Lipps protestează, afirmînd că hedonismul nu are ce căuta aici) şi acest principiu se manifestă în felul de a trăi fenomenele universului, în faptul de a simţi participarea la ele şi de a însufleţi fiinţe şi lucruri. Această aderenţă la lucruri este studiată ca o expansiune a personalităţii. În realitate, aceasta înseamnă a atribui lucrurilor un suflet, dar şi a te pierde în ele. Robert Vischer recunoscuse că „cunoaşterea de noi înşine dispare treptat în exteriorizarea naturii". Totuşi, această trecere de la una la alta trebuie să fie mediată, chiar pentru Lipps, prin constituirea unei *Raumästhetik*, o teorie a dinamicii formelor spaţiale trăite în mod organic

de către noi (cf. *Ästhetische Faktoren de Raumanschauung*, 1891; *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, 1897): omul intră în mișcările pe care le sugerează liniile și dimensiunile corpurilor și le trăiește ca direcții și tensiuni între forțe (a se vedea opera capitală: *Aesthetik, Psychologie des Schönen und der Kunst*, 2 vol., Hamburg, 1903 și 1906)[36]. Totuși, pentru a grefa valorile etice pe valorile biologice în artă, ar fi trebuit o teorie generală a valorilor care lipsește în doctrina lui Lipps și care este pur și simplu înlocuită prin conceptul de „personalitate", ca la Siebeck.

Natura *Einfühlung*-ului a format obiect de controverse între diverșii săi teoreticieni. Este el un fenomen de asociație (Siebeck, Külpe)[37], sau un fenomen original și sintetic? Chiar în primul său studiu asupra acestui subiect (*Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*, 1876), unul din textele de bază ale școlii, J. Volkelt a insistat asupra caracterului de sinteză al actului de *Einfühlung* care este totodată percepție și sentiment, reprezentare emoțională și nu simplă asociație. După Volkelt, teoreticianul cel mai complet și cel mai sistematic al teoriei *Einfühlung*-ului[38], arta este un efect de cunoaștere simbolică. Există mai multe căi pentru a obține această cunoaștere. Cele mai curente sînt cele produse de reflecția intelectuală: alegoria (prin analogia a două imagini) sau tipizarea (prin generalizarea trăsăturilor unei imagini, de exemplu: Faust, Hamlet...). Nu este necesar ca aici să fie vorba de artă. Simbolizarea este artistică, mai ales cînd nu operează prin asociație, ci printr-o sinteză originală. Acesta este cazul *sinesteziilor*, cînd o culoare, de exemplu, produce direct evocarea unei senzații tactile, acustice sau termice (există culori vîscoase, calde, țipătoare...). De asemenea, putem avea senzații de mișcare de la o imagine imobilă, de temporalitate de la ceva spațial etc. Este vorba de senzații imediate, nu de asociații, și totuși simbolice, iluzorii. Specifică artistului este tocmai contemplarea plină de sentimente, un *gefühlserfülltes Anschauen*. Cel care nu vede în

natură decît obiecte neînsuflețite și nu este capabil să recunoască în lucruri sentimente omenești, nu este un artist. Este însă vorba de o însuflețire simbolică, — artistul nu se lasă înșelat de iluzia sa. Volkelt s-a străduit să distingă simpatia estetică, pe care o numește „simbolică", *stimmungsymbolisch*, de simpla simpatie psihologică, aceea care permite înțelegerea între subiecți. În adevăr, în artă, noi nu atribuim lucrurilor emoții, decît în sens analogic, iluzoriu[39]. Lipps, dimpotrivă, insistase mai mult asupra iminenței transferului emotiv, asupra caracterului imediat și chiar entuziast al viziunii artistice.

§ 8. – FRUMOSUL, ARTA ȘI EINFÜHLUNG-UL

O obiecție foarte întemeiată făcută de contemporanii săi teoriei *Einfühlung*-ului, este că această teorie nu ne permite să sesizăm o diferență efectivă între experiența psihologică și experiența estetică. Discuțiile au lămurit însă problema între timp (Criticile cele mai pertinente au fost făcute de Max Dessoir în 1906). Dar a ajunge la o asemenea distincție nu intră în vederile acestor teoreticieni. Ei nu recunoșteau existența unor diferențe formale în experiență: frumosul nu este decît un grad mai ridicat de intensitate al experienței comune, un rezultat mai bogat din punct de vedere psihologic. Numai că acest criteriu de *grad* repune problema în discuție, fără să o rezolve. Odată cu conceptul de intensitate, de potențialitate și, în consecință, de împlinire, de integralitate etc., reapar toate problemele cunoscute în legătură cu natura frumosului, formulate în mod aproape constant de două mii de ani încoace. Sînt aceleași probleme care se regăsesc în secolul al XVIII-lea, în empirismul lui Hume, ca și în platonismul lui Shaftesbury, în criticismul lui Kant, ca și în raționalismul lui Wolf sau Baumgarten, precum și în secolul al XIX-lea, în formalismul herbartienilor ca și în fiziologismul lui Fechner sau în vitalismul lui

Guyau. Teza caracterului emoţional al frumosului pune din nou problema criteriilor normative ale emoţiei cînd ea atinge intensitatea frumuseţii (sau a artei) adică o problemă de reguli formale. Faptul că există o valoare estetică în fiecare pătrundere psihologică, este o teză care poate fi raportată la aceea care face ca frumosul să coincidă cu expresivul. Dar ce este aceea *expresiv*? Dacă prin expresivitate se înţelege împlinirea, expresia energetică, o totalitate de conţinut, atunci trebuie să remarcăm că aceste concepte nu sînt altceva decît reguli formale ale frumosului. Cu aceasta se ajunge la constituirea unui adevărat nod gordian supărător, care nu a fost rezolvat prin teza *Einfühlung*-ului (vom întîlni o încercare de rezolvare la M. Dessoir şi alta, mai radicală, la B. Croce). Oricum ar fi însă, interpretarea cea mai coerentă a teoriei *Einfühlung*-ului este următoarea: oriunde există o reprezentare emotivă, există şi o experienţă estetică, adică oriunde există adeziune psihologică, găsim frumosul şi arta. Într-un cuvînt, orice experienţă este mai mult sau mai puţin estetică. Dar, ajungînd în acest punct, teza conduce la o nouă atitudine foarte semnificativă care depăşeşte aceste teorii şi care se realizează numai în puncte de vedere mai recente. Se pune astfel problema naturii elementare a cunoaşterii însăşi (B. Croce), sau a conştiinţei (Dewey).

Primele studii ale lui Th. Vischer, R. Vischer, Siebeck, Lipps sau Volkelt pe care le-am citat, au apărut între 1866 şi 1876. De aceea, chiar dacă aceştia şi-au exprimat gîndirea într-un mod mai precis la începutul secolului al XX-lea, trebuie totuşi să considerăm concepţia lor despre artă şi frumos ca un fenomen aparţinînd secolului al XIX-lea. Putem considera această concepţie drept prima teorie veritabilă a *expresiei*. Valoarea estetică nu mai constă în recunoaşterea unei proprietăţi obiective a lucrurilor naturale sau artificiale, cum credeau raţionaliştii, nici în simpla reacţie subiectivă provocată de către unele solicitări ale obiectului, cum credeau empiriştii, ci într-o *acţiune subiectivă* care-şi împrumută emoţia procesu-

lui de constituire a obiectelor. Este vorba de un act de sinteză psihologică, conceput cînd după modelul judecăţilor *a posteriori* (şi în acest caz avem combinaţii asociaţioniste), cînd după modelul judecăţilor *a priori* (în care caz avem de-a face cu un act de simpatie originală). În toate cazurile, experienţa gîndirii transcendentale nu a avut decît de profitat de pe urma şederii sale în Germania.

Este necesar să insistăm asupra acestui aspect deoarece el ne va ajuta să înţelegem doctrinele pe care le-am expus. S-a observat că, în privinţa distincţiei făcute de Kant între frumos şi artă, naturalismul secolului al XIX-lea recursese pentru a o rezolva la principii precriticiste, — empirice sau raţionaliste. În cazul şcolii psihologice s-a produs ceva şi mai ciudat. S-a recurs pentru soluţionarea acestei probleme la veritabile principii kantiene, dar adoptate în afara metodei transcendentale şi, ca atare, imposibil de recunoscut. A spune că noţiunile considerate ca fiind cele mai originale ale lui Volkelt şi Lipps îşi au originea în conceptele *Criticii puterii de judecată* poate să uimească la prima vedere.

§ 9. – VOLKELT ŞI LIPPS ŞI „CRITICA PUTERII DE JUDECATĂ"

Pivotul doctrinei lui Volkelt, doctrină pe care a dezvoltat-o după treizeci de ani de la primul studiu citat[40] şi ale cărei antecedente le-am găsit în gîndirea lui R. Vischer, se afla deja în conceptul kantian al sintezei dintre intuiţie şi sentiment, sinteză obţinută datorită unui principiu mediator: principiul senzaţiilor organice, activitatea fiziologică. Importanţa acordată acestei funcţiuni fiziologice în operaţia contemplativă, care constituie contribuţia cea mai interesantă adusă de Volkelt şi Lipps la estetica anilor următori (după cum vom vedea mai departe) era strîns legată de climatul cultural al acelor ani, epoca psihologiei experimentale a lui Fechner şi Wundt. Ea relua

însă o idee care a inspirat unele din cele mai importante și mai neobișnuite pagini ale *Criticii puterii de judecată*.

Problema lui Volkelt era de a ști cum poate un obiect sensibil dobîndi o viață sentimentală și ideală, — cum un arbore, de pildă, poate să ne apară ca un simbol al energiei, al nobleții etc. După cum se vede, problema se extinde la întreaga viață practică. O asemenea concepție fusese schițată încă de K. Groos[41], unul din autorii cei mai originali ai școlii psihologice: obiectele exterioare funcționează ca modele ale proceselor noastre psihologice. Cunoașterea estetică este o *innere Nachahmung* prin care putem retrăi (*nacherleben*) viața prezumtivă a obiectelor. Lucrul acesta se întîmplă pentru că obiectele cu structurile lor funcționează ca niște scheme ale vieții noastre psihice. Dar pentru Groos psihic înseamnă psihofizic. Arta este un joc cu caracter biologic. Același lucru pentru Volkelt: intuițiile de linie, de culoare, de sunet suscită în noi senzații organice (sisteme vaso-motoare am spune astăzi) care, la rîndul lor, servesc ca mediatoare între sentimente și gîndire. Acesta este miezul teoriei lui Volkelt, chiar dacă el nu o expune cu prea multă rigoare. Dealtfel, la toți autorii care au adoptat conceptul de *Einfühlung* în teoriile lor, larga extensiune acordată metodei descriptive a dăunat clarității concepțiilor lor. Kant expusese o idee asemănătoare în legătură cu muzica: secretul atracției pe care o exercită muzica rezidă în capacitatea pe care o au tonurile muzicale sau gradul de intensitate sonoră de a determina afecte organice, adică de „a pune în mișcare viscerele și diafragma". „În muzică, acest joc merge de la senzațiile corporale la ideile estetice (în cazul obiectelor care suscită afecte)". Principiul este întotdeauna următorul: „o mișcare a organelor corpului este în mod constant legată de toate gîndurile noastre", ceea ce determină, cel puțin într-o anumită măsură, efectul reciproc (*Critica puterii de judecată*, § 54). Teoria *Einfühlung*-ului este extinderea acestui principiu: rezul-

tatele emoționale pe care le produc solicitările organice provocate de intuițiile sensibile. Dealtfel, în psihologia lui Volkelt și a altor cîtorva se află o mare parte din materialul psihologiei transcendentale a lui Kant (sau, dacă vrem, din psihologia empiristă exploatată de Kant).

Eficiența sursei kantiene devine și mai evidentă în cazul lui Lipps, mai ales dacă luăm în considerație ansamblul sistemului său în care arta este studiată sub aspectul formal și material. Sub primul aspect, frumosul este definit ca *Aesthetisch-wertvoll-lustvoll*. Spunem că un obiect este frumos cînd el suscită o plăcere înzestrată cu o valoare. Plăcerea se naște din acordul obiectului cu condițiile apercepției sale. Sistemul definitiv al lui Lipps datează din 1903—1906 și nu este de mirare că recunoaștem la el influența formalismului lui Fiedler. Dar amîndoi pleacă de la Kant, mai ales în ceea ce îl privește pe Lipps. Principiul acordului obiectului cu constituția ființei noastre amintește în mare măsură obiectul estetic kantian care se conformează scopului subiectiv al rațiunii ce reflectă mecanismul facultăților noastre. Această teleologie este aceea care provoacă un sentiment de plăcere, adică sentimentul pozitiv al realizării activității noastre, un *Selbstwertgefühl* pe care îl asociem obiectului. Ipoteza *Einfühlung*-ului are ca scop de a explica această proiecție care era numai prezumată de Kant.

Trebuie să adăugăm că, după Lipps, principiile care provoacă în noi plăcerea estetică sînt chiar acelea pe care Kant le accepta din partea raționalismului, refuzînd însă aplicarea lor raționalistă. Principiul „regularității libere" al lui Kant se reducea, în adevăr, în ultimă analiză, la o acceptare a principiului unității multiplului (sau perfecțiunea) pe care îl primise de la Hutcheson și Mendelssohn și care apăruse deja în *Critica Rațiunii Pure* ca „principiu regulator", o anticipare a „rațiunii care reflectează". Principiul *unității în varietate* constituie și pentru Lipps condiția plăcerii estetice („Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit"). Acestui principiu, înțeles ca un prin-

cipiu de *coordonare*, el îi adăuga pe acela al *subordonării* („Prinzip der monarchischen Unterordnung") care nu este decît un caz particular al primului. Dar Kant le instituise deja ca unitate sistematică și unitate teleologică[42]. În conformitate cu exemplele lui Lipps, primul este principiul euritmic al diverselor părți ale unui templu grec, iar celălalt este principiul ierarhic al părților care se întrunesc într-un singur element, cupola romanică.

În ce mod intervine atunci *Einfühlung*-ul? Pentru a produce obiectivarea datorită căreia un lucru nu ne procură numai plăcere și ni se pare frumos, ci *este* în adevăr frumos, este necesară, după Lipps, nu numai raţiunea formală, acordul obiectului cu dispoziţia noastră de a concepe sinteza unităţii cu multiplul, ci și un transfer al activităţii noastre în obiect, o proiecţie a plăcerii noastre de viaţă, cu prilejul acestui proces de unificare. La fel, cel care va analiza *Critica puterii de judecată*, dacă va căuta bine, va găsi că principiile care explică plăcerea estetică sînt în număr de două și se raportează la conceptele de *Schön* și de *Annehmlich*, de frumos și de atrăgător: primul venind chiar din sînul procesului de „comprehensiune" (§ 27), celălalt din impresiile afective și emotive suscitate, după cum am văzut, de jocul senzaţiilor. „Comprehensiunea" oferă satisfacţia produsă de acordul facultăţilor noastre de cunoaștere: afectele și emoţiile ne dau, la rîndul lor, sensul vieţii (§ 54), ele „sînt plăcute pentru sănătate" (§ 29, *Observaţie generală*). În ambele cazuri plăcerea estetică coincide cu libera dezvoltare a sinelui. La fel se petrec lucrurile la Lipps: frumuseţea obţinută prin *Einfühlung* constă într-o „liberă afirmare a vieţii", provocată fie prin simpla *comprehensiune* formală a multiplicităţii în unitate (elementul *Einfühlung* aperceptiv), fie prin modurile cele mai evoluate ale „simpatiei estetice" care ne face să turnăm propriul conţinut în obiectele exterioare și, în felul acesta, să obiectivăm valorile noastre și să ne dezvoltăm personalitatea.

Este de la sine înţeles că filozoful Kant nu se mulţumea cu „plăcerea vitală", ba chiar deprecia

acest concept de origine iluministă (și chiar barocă, dacă ne întoarcem mai înapoi: *sensus conservationis* la T. Campanella), ci raporta frumosul, în mod formal (§ 59), la suprasensibil, fapt care a rămas ca o moștenire kantiană pentru idealiști. Aceeași atitudine mentală îl face pe Kant să subordoneze arta — naturii (§ 42, 52), geniul — gustului (§ 50, expresia sufletului (*das Unnennbare in dem Gemüthszustande ... anzudrücken*, § 49) acordului facultăţilor cunoașterii. Pentru psihologii secolelor al XIX-lea și al XX-lea, dimpotrivă, faptul de a activa plăcerea vitală nu mai constituie un moment subordonat și imperfect, ci culmea artei[43]. Astfel, sîntem înclinaţi să credem că, în primul caz, rolul fiziologic a fost restrîns în mod excesiv, iar în cel de al doilea, supraestimat.

§ 10. – IDEALIȘTI, PSIHOLOGI, FORMALIȘTI

S-ar mai putea da și alte exemple în legătură cu influenţa gîndirii kantiene asupra autorilor *Einfühlung*-ului, ca, de pildă, încurcătura lui Lipps, asemănătoare cu aceea a lui Kant, în faţa culorilor simple, a sunetelor pure etc. Aceasta ne constrînge să vorbim despre influenţa generală a lui Kant asupra speculaţiei estetice a secolului al XIX-lea. Nu trebuie uitat că idealiștii, moștenitorii direcţi ai lui Kant în ultima sa formă, aceea a *Criticii Puterii de Judecată*, deduc aproape în exclusivitate din aceasta conceptul funcţiei suprasensibile a frumosului și a artei; ei nu folosesc celelalte concepte decît în raport cu acesta. Noţiunea autentică a *Ideii estetice* a făcut astfel loc „intuiţiei intelectuale" a lui Schelling sau „apariţiei ideii" hegeliene, care nu mai are nimic comun cu ideea estetică. *Dezinteresarea* devine „contemplaţie". Se poate spune că, după 1790, tot ce era mai original în *Critica Puterii de Judecată* n-a avut consecinţe din punct de vedere speculativ, ci mai degrabă din punct de vedere cultural. În mod paradoxal, unele concepte ale lui Kant, nici simple nici ușoare, au fost preluate de literaţi mai

curînd decît de filosofi. Astfel, ele au devenit operante la preromantici (Schiller) şi la romanticii germani (Novalis), la anglo-saxoni (Coleridge) şi, prin ei, ele au influenţat cultura franceză (Gérard de Nerval, Baudelaire), firește cu unele deformări care însă au constituit inovaţii. Tot atît de paradoxal este şi faptul că numai în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea vom putea întîlni o supravieţuire speculativă a aspectelor celor mai vii ale gîndirii estetice kantiene şi anume în două curente ostile speculaţiei transcendentale a lui Kant. Unul este tocmai curentul psihologic al *Einfühlung*-ului despre care am vorbit, iar celălalt curentul formalist al *Sichtbarkeit*-ului.

După Kant s-a petrecut o dublă reacţie împotriva gîndirii transcendentale: pe de o parte, o reîntoarcere la gîndirea empirică cu şcoala psihologică (G. F. Fries, F. E. Benke)şi cu teoria *Einfühlung*-ului, iar pe de altă parte, o revenire la bazele realiste ale raţionalismului, cu Herbart şi şcoala sa, căreia îi pot fi ataşate teoriile figurative ale *Sichtbarkeit*-ului. Influenţa kantiană asupra celor două doctrine a operat atît de puternic, încît acestea s-au şi combinat mai tîrziu. În adevăr, tendinţa herbartienilor era de a construi o psihologie pe baze gnoseologice, iar aceea a psihologilor *Einfühlung*-ului de a-şi insera inducţiile empirice în structurile formale ale unei teorii a percepţiei.

NOTE

la capitolul I

[1] Cf. J. S. Marshall, *Art and Aesthetics in Aristotle*, „Journal of Aesthetics", Baltimore, dec. 1953.

[2] *Laitmotivele* wagneriene sînt proiecţia muzicală a *ideilor* concepute în maniera lui Schopenhauer. În plus, orice imagine simbolică a lui Wagner ţine de metafizica lui Schopenhauer.

[3] Cf. A. Fouconnet, *L'esthétique de Schopenhauer*, Alcan, 1913; N. Petruzzellis, *L'estetica dell'idealismo*, Padova, 1950.

[4] Cf. V. Feldman, *L'esthétique française contemporaine*, Paris, 1936 (trad. italiană, Milano, 1945). Idei asemănătoare se găsesc la F. Boullier, *Du plaisir et de la douleur*, 1685; P. Gaborit, *Le beau dans la nature et dans les arts*, 1871;

La connaissance du beau, 1899; A. Dumont, *Etude sur l'esthétique*, 1876; Sully Prudhomme, *L'expression dans les Beaux-Arts*, 1883.

[5] Vezi *Saggi critici*, mai ales vol. III, Ed. Laterza, Bari, 1953.Editorii Laterza şi Einaudi au început, fiecare, publicarea operelor complete ale lui F. de Sanctis. Există de asemenea o culegere de *Saggi critici*, Utet, Torino, 1940, cu introducerea lui C. Contini. Reacţia lui De Sanctis faţă de idealism începe în 1868 cu studiile asupra lui Petrarca şi ia amploare cu scrierile despre Manzoni (1872—1873), asupra principiilor realismului (1876), asupra lui Zola (1878—1879). asupra lui Darwin (1883). Capodopera sa, *Istoria literaturii italiene*, datează din 1869—1870. Asupra raporturilor dintre De Sanctis şi Hegel, a se vedea B. Croce în *Saggio sullo Hegel*, partea a 2-a. B. Croce s-a referit deseori la De Sanctis începînd din 1894 pînă în ultima sa carte: *Indagini su Hegel e chiarimenti filosofici* în care se află un capitol „Il posto di F.D.S. nella storia della critica d'arte". A se vedea de asemenea: F. Formigari, în „Giornale critico della filosofia italiana", 1922, f. I şi următoarele; L. Russo, *F.D.S. e la cultura napoletana*, Laterza, 1928, 1943; F. Albeggiani, *L'autonomia dell'arte in F.D.S.* etc., Palermo, 1931; *Studi desanctisiani*, Symposium, sub îngrijirea lui C. Muscetta. Neapole, 1931; E. Cione, *L'estetica di F.D.S.*, 1935; F. Montanari, *F. De Sanctis*, Brescia 1939; G. Rava, *F. De Sanctis*, edit. Marzorati, Milano, 1952; M. Rossi, *Sviluppi dello hegelismo in Italia*, edit. Loetscher, Torino 1957; F. Biondolillo, *L'estetica e la critica in F. de Sanctis*, Roma, 1957; R. Wellek, *De Sanctis e la critica dell'Ottocento*, „Convivium", Iulie 1957; A. Attisani, *L'estetica di F. De Sanctis e di B. Croce* (anunţată în „Momenti e problemi di storia dell'Estetica" edit. Marzorati, Milano, 1959).

[6] Lucrarea este prezentată de autor ca o culegere de lecţii ţinute în calitate de profesor de estetică la Ecole des Beaux-Arts între 1865 şi 1869; ea cuprinde cinci părţi: *De la nature et de la production de l'oeuvre d'art*, 1865; *La Peinture de la Renaissance en Italie*, 1867; *La peinture dans les Pays-Bas*, 1868; *La sculpture en Grèce*, 1869; *De l'idéal dans l'art*, 1869 — vezi de asemenea *Histoire de la littér. anglaise*, Introd., 1864.

[7] În legătură cu acest subiect vezi: G. Barzellotti, *La philosophie de Taine;* Giraud, *Essai sur Taine;* M. Thiébaut, *La Pansée d'Hippolyte Taine*, 1936; Somaré, *L'estetica e la critica d'Hippolyte Taine*, introducere la traducerea italiană a scrierii *La peinture italienne de la Renaissance* (1867); S. Morawski, *Les conceptions esthétiques de H. Taine*, „Pensée", 1957 Nr. 74, pp. 32—48; F. Baldensperger, *L'opposition française à l'esthétique de Taine*, „Romantic Review", XXXVI, 1945, Nr. 2; R. Wellek, în *Criticism*, I, 1959, pp. 1—18.

[8] H. Spencer, *The Philosophy of Style*, 1852; *Principles of Psychology*, 1855; şi eseurile, *Personal Beauty, Use and Beauty, Gracefulness, The Sources of Architectural Types, The Origin and Function of Music*, adunate în *Essays scien-*

[38] De J. Volkelt vezi mai ales: *Aesthetische Zeitfragen*, München, 1895; *System der Aesthetik*, 3 vol., München 1905—1914; teoria *Einfühlung*-ului este dezvoltată în primele două. Asupra lui Volkelt vezi W. Wirth, *Grundfragen der Aesthetik in Anschluss an die Théorien J. Volkelts*, Leipzig 1926. Multe comentarii asupra *Einfühlung*-ului se găsesc în articolele apărute în „Zeitschrift für Aesthetik". Pentru un rezumat al argumentelor esteticii psihologice, vezi St. Witaseck, *Grundzüge der allgemeinen Aesthetik*, 1904 (trad. ital. 1912). Sînt utile de asemenea lucrările lui P. Moos, M. Bites-Pavlevitch, Basch, Utitz, Listowel, Kainz, De Bruyne, citaţi în Bibliografia de la sfîrşitul introducerii § 3.

[39] Vezi K. Lange, *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses*, Leipzig, 1895.

[40] Vezi: *System der Aesthetik*, 3 vol., 1905—1914; şi *Das Ästhetische Bewusstsein*, 1920.

[41] K. Groos, *Einleitung in die Aesthetik*, 1892; *Der ästhetische Genuss*, 1902; *Das Spiel*, 1922. Asupra acestuia vezi de asemenea B. Croce, *Estetica*, P. II, cap. XVIII.

[42] E. Kant, *Kritik d. Reinen Vernunft, Anhang zur transzendentalen Dialektik*. În legătură cu acest subiect vezi eseul nostru: *E. Kant e le leggi empiriche della natura*, „Rivista critica di storia della filosofia", Milano, 1958, Nr. 3.

[43] Asupra teoriei *Einfühlung*-ului în afara studiilor generale de estetică, vezi M. Geiger, *Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung. Bericht in dem vierten Kongress für experimentelle Psychologie*, 1911; B. Croce, *Intorno alla cosidetta Estetica della „Einfühlung"* în „Ultimi saggi"; D. H. Stewart, *Preface to Empathy*, New York, 1956; E. K. Mundt, *Three Aspects of German Aesthetic Theory*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism", Baltimore, XVII, 1959, Nr. 3, pp. 287—310.

II. ESTETICA FORMALISTĂ

§ 11. — HERBART

Gîndirea lui Herbart a avut fără îndoială o influenţă mai mare decît s-a recunoscut asupra gîndirii speculative a secolului al XIX-lea. Mai mult decît oricare altul, el a stabilit contactul între noua estetică şi tradiţia critică, cum era cea a iluminismului, în opoziţie cu idealismul. Herbart însuşi se declara un kantian al anului 1828[1].

În felul acesta am putea încerca să explicăm modul în care gîndirea estetică a lui Herbart, pe cît de intelectualistă, pe atît de psihologică, a ajuns să se ralieze gîndirii estetice a lui Kant, antiintelectualistă şi antipsihologică. Dacă urmărim laboriosul expozeu al *Criticii Puterii de Judecată* nu vom rămîne pînă la urmă în mînă decît cu un fir întrerupt — Kant nu a mers mai departe. Analiza judecăţii reflectante îl conduce la noţiunea de „joc al facultăţilor" şi, în fine, la o noţiune care este un simplu element al sistemului, dar un element fundamental: acela al imaginaţiei estetice, definită ca o „schematizare fără concept". Cel care studiază *Critica Puterii de Judecată* în profunzime trebuie să ajungă la această noţiune. Ea este vagă şi săracă în sine, dar dă suficiente indicaţii care să ne permită să o cercetăm. Termenul însuşi ne trimite la *Raţiunea Pură*, la „Analitica Principiilor" şi, în spatele ei, la „Analiza conceptelor", în particular la prima „Deducţie transcen-

dentală". De la teleologie, ajungem la gnoseologie, la un examen al proceselor *percepției.*

Kant nu și-a propus acest examen care era străin atitudinii sale speculative (mai ales după 1790). Și știm că mica parte dezvoltată de el în 1781 era împrumutată în mare măsură din psihologia contemporanului său Tetens. Un studiu aprofundat al problemei ieșea din cadrul programului său critic și nu răspundea posibilităților metodei transcendentale, critica fiind pentru Kant o „propedeutică" și nu o „doctrină" filosofică. Studiul acesta l-a întreprins Herbart. Pentru el, examenul structurii obiective a cunoașterii a devenit examenul raporturilor armonioase dintre elementele intuitive. Teleologia kantiană a devenit o specie de logică sau de matematică a structurilor și valorilor — un mijloc de înțelegere a combinațiilor de raporturi simple. Să mai amintim că orientarea psihologică se afirma mai puternic în acel moment, în contrast cu idealismul, datorită operei lui J. F. Fries (*Neue Kritik der Vernunft,* 1807) și a lui F. E. Beneke (1784-1854), în paralel cu formalismul lui Herbart[2].

Funcția imaginației transcendentale kantiene era de a unifica în spațiu și în timp multiplicitatea sensibilului. Acesta era rolul sintezelor „aprehensiunii", „reproducerii" și „recunoașterii" (*Deducția transcendentală,* 1781, 1, 2, 3). La fel, în ceea ce privește raporturile de „extensiune" și de „comprehensiune", de „succesiune" și de „coexistență" (*Critica Puterii de Judecată,* § 26, 27). Herbart a dus mai departe analiza, a pus în evidență importanța raporturilor de diferență și de asemănare, de opoziție și de unificare etc., care erau subiecte moștenite de la raționalism, și a dedus o statică și o dinamică psihologică. Pentru a ajunge aici, el s-a inspirat din muzică de unde și-a scos aproape în exclusivitate exemplele (cf. *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre*), fapt care confirma tendința sa de a matematiza psihologia. Astfel, el a extins la artă în general proprietatea muzicii de a fi un sistem de raporturi măsurabile. El reînvia vechea estetică bazată pe *consonantia* și pe *pro-*

portia, reacționînd împotriva lui Kant care o respinsese ca intelectualistă, dar într-un chip cu totul nou. El a pus bazele psihometriei moderne.

În continuare, A. Zeising, un elev al lui Herbart, a extins acest criteriu la studiul raporturilor spațiale (*Neue Lehre von den Proportionen des menschliches Körpers,* 1854; *Aesthetische Forschungen,* 1855) renovînd cultul secțiunii de aur (*Der Goldene Schnitt,* 1884). Aceste prime analize formale au fost acelea care au deschis drumul studiilor de psihologie experimentală ale lui Fechner (cf. *Über die Frage des Goldenen Schnittes,* 1865)[3]. Totul se leagă în desfășurarea culturii. Un alt herbartian, W. Hunger, a studiat relațiile consonante și disonante dintre culori (*Die bildende Kunst,* 1858). În același timp, un critic din Boemia, E. Hanslick, a reluat tema herbartiană în domeniul muzical, în mod atît de ingenios și conform atmosferei muzicale a timpului său, încît opera sa (*Von musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst,* 1854) a ieșit din cercul doctrinal, influențînd mediile culturale[4].

§ 12. – FORMALISMUL MUZICAL AL LUI HANSLICK ȘI GÎNDIREA LUI KANT

La prima vedere, lucrarea lui Hanslick ar putea avea aerul unei polemici ocazionale cu unele excese ale artei și gustului romantic, adică împotriva tendinței spre muzica descriptivă sau literară, fie că este vorba de *Lied* sau de melodramă, de sonată sau de simfonie. Studiul său constituie în adevăr un episod al conflictelor de gust din timpul său, — o reacție împotriva lui Wagner și o adeziune față de Brahms. Dar în spatele său se afla teoria herbartiană. Și să nu uităm că, cu mult înainte, existase o problematică foarte profundă și elaborată în legătură cu muzica, tot în *Critica Puterii de Judecată.*

Așa cum am văzut în cazul esteticii psihologice, și în acela al esteticii formaliste vom găsi la origine

cea de a treia critică a lui Kant și, în special, fapt destul de curios, cele cîteva pagini la care ne-am referit mai înainte. Sînt paginile cele mai citate pentru a dovedi insensibilitatea lui Kant față de muzică și, în general, neputința sa de a înțelege arta. Și aceasta pe drept cuvînt. Ele conțin, în adevăr, părțile cele mai slabe ale spiritului kantian, un pedantism excesiv de conservator care îl face să aplice destul de precar propriile sale idei. Dar totodată, aici găsim și partea cea mai bună — o libertate de analiză fără egal[5]. Nu trebuie să ne mire tonul acestor pagini, determinat de o specială „Laune" kantiană — sînt pagini pe care le-am putea caracteriza, folosind un joc de cuvinte, ca bogate în *humor* și în *umoare*.

Încercînd să deosebească și să compare artele în maniera secolului al XVIII-lea (§ 51, 52, 53, 54), Kant s-a aflat în cea mai mare încurcătură în fața muzicii, neștiind dacă trebuia să o considere prima sau ultima dintre arte. Pînă la urmă el s-a hotărît pentru ultima soluție și a plasat muzica la nivelul glumelor și jocurilor de societate. Această concluzie este destul de paradoxală și arată o anumită iritare din partea autorului: în adevăr, toate familiile din Königsberg făceau muzică sau cel puțin cîntau psalmi, turburînd astfel meditațiile lui Kant care nu și-a ascuns resentimentele (§ 55). Totuși, concluzia sa rezultă dintr-o serie de argumente care dovedesc o pătrundere profetică și genială pentru acea epocă. Hanslick a pornit chiar de la acest punct de vedere.

Problema se pune în felul următor: muzica este cea mai puțin reprezentativă și cea mai emoțională dintre arte, — nici o îndoială în această privință. Și, deoarece s-a stabilit că funcția artei constă în a produce *idei estetice*, trebuie să admitem că această artă este cea mai puțin eficientă. Muzica provoacă, în adevăr, idei estetice, dar de o natură particulară. În celelalte arte este întotdeauna vorba de facultatea pe care o are imaginația de a dezvolta un concept în mod nedefinit, de a lega de un concept „zborul rapid al imaginației", de a „expune"

un concept liberînd în același timp imaginația". În felul acesta ea produce conceptul și îl depășește[6]. Muzica este, dimpotrivă, un „joc frumos de senzații" în care tonurile sonore provoacă senzații conform acelei proprietăți după care, în mod reciproc, fiecărui fapt afectiv îi corespunde un ton expresiv și emoțiile solicită gîndurile. Astfel, și ea produce „idei estetice" și, în consecință, ea este „artă", dar într-alt fel decît artele reprezentative (poezia și pictura). Ideile sale estetice, sau acele prelungiri imaginative, nu sînt în mod necesar legate de un concept, ele se nasc numai dintr-o combinație de senzații. În plus, ele nu provoacă emoții, — dimpotrivă, sînt provocate de emoții, cele care se nasc din tonurile sonore. Noi știm că pentru Kant emoția, ca dealtfel tot ce este atrăgător, alterează puritatea frumosului: „gustul rămîne întotdeauna barbar cînd trebuie să unească plăcerea cu *șarmul* și *emoțiile*, sau cînd face din ele criteriul acordului său" (§ 13). Iată de ce trebuie să considerăm că muzica este cea mai puțin frumoasă dintre arte. Ea este deficientă din două puncte de vedere: acela al geniului (facultatea ideilor estetice) și acela al gustului (facultatea frumosului pur, dezbrăcată de orice interes). Ca artă, ea este lipsită de „adeziune" și nu aderă niciodată la un concept pe planul frumosului, ea este lipsită de „puritate". În consecință, Kant o consideră ca o artă *plăcută*, mai degrabă decît ca o artă frumoasă (§ 51, 54).

Această concluzie este, fără îndoială, înșelătoare, dar nu contradictorie. Dacă muzica provoacă „idei estetice" nu este și ea o artă ca toate celelalte arte? se va obiecta. Dar tocmai noțiunea precisă de „idee estetică" este aceea care provoacă o asemenea discriminare pedantă și fără acest pedantism nu am fi avut conceptul kantian exact (și limitat). Ideea estetică a lui Kant poate fi definită ca o *exhibiție* a conceptului, care nu poate fi *expus* prin concept. Cu alte cuvinte, imaginația depășește conceptul și îl conține, ea nu este conținută de el. Ce se întîmplă însă în cazul muzicii? Datorită emoțiilor, sunetele provoacă imagini care prezintă „totalitatea

coerentă a unei cantităţi inexprimabile de gînduri" (§ 53), dar nici un gînd determinat, în locul unei serii inepuizabile de gînduri determinate, cum ar trebui. În cele două cazuri, imaginaţia nu poate fi *expusă* de către un concept, dar, într-unul din cazuri, ea îl *prezintă*, iar în celălalt, nu. Sînt cele două cazuri — al poeziei şi al muzicii[7]. Hegel va fi jenat şi el de această artă *romantică* ce are drept conţinut o „interioritate fără obiect", „o subiectivitate abstractă care este un eu pe de-a-ntregul vid" în comparaţie cu poezia (*Estetica*, t. III, p. I, s. III, cap. II).

Trebuie să recunoaştem în schimb că din paginile lui Kant scrise în 1790 se degajă cîteva concluzii cu totul neobişnuite şi eliberate de prejudecăţi: 1) arta muzicală nu este reprezentativă şi nu prezintă concepte determinate şi de aceea muzica cu temă precisă nu este legitimă; 2) efectul său emoţional nu este esenţial, ci secundar — are un caracter fiziologic, nu spiritual şi este de ordinul plăcutului nu al frumosului; 3) numai o singură valoare spirituală de frumos aparţine muzicii, nu ca producătoare de imagini (muzica tematică) sau de emoţii, ci ca o „frumoasă combinaţie de senzaţii", — arabescuri, desen, figură sonoră, ar spune Hanslick. Dar şi Kant compară *o frumoasă combinaţie de sunete* cu *o frumoasă combinaţie de culori*. Aceste trei teze sînt tocmai acelea pe care le va susţine Hanslick în 1854, în volumul său *Vom musikalisch Schönen*.

Mai rămîne, fără îndoială, un aspect datorită căruia poate fi măsurată distanţa parcursă între anii 1790 şi 1854. Kant considera ca un defect faptul că în muzică imaginaţia nu poate ajunge la un concept precis. Mai tîrziu, faptul acesta va deveni un merit. Aici se situează limita intelectualistă a noţiunii de *idee estetică* în gîndirea lui Kant care îşi construise întrega sa *Critică a Puterii de Judecată* opunîndu-se intelectualismului lui Leibniz. Şi iată de ce ideea estetică nu primeşte, la Kant, dezvoltările pe care avea să le aibă la romantici (J. Paul, Novalis, F. A. Schlegel etc.). Privind lucrurile sub aspect istoric, se poate spune că, în conformitate cu

educaţia gustului său, Kant distingea două aspecte ale ideii estetice — unul perfect, celălalt imperfect — recunoscînd perfecţia în poezie, imperfecţia în muzică. După el, nu numai romanticii (Schopenhauer), dar şi postromanticii (Herbart) şi antiromanticii (Hanslick) vor recunoaşte perfecţia acesteia din urmă (muzica) şi îi vor acorda preferinţa. Este ştiut că o mare parte din dezvoltarea tuturor artelor, din secolul al XIX-lea pînă în zilele noastre se explică în modul acesta (a se vedea paragrafele 56 şi 98 care urmează).

Firește, fără teoria formalistă a lui Herbart, o asemenea răsturnare a judecăţilor şi a gustului nu s-ar fi putut produce, — niciodată „frumosul muzical" ca o *combinaţie de sunete* n-ar fi dobîndit importanţa care a căpătat-o apoi. Totuşi, putem recunoaşte că modul kantian de a pune problema faptului muzical (nu spun de a o rezolva) este cel mai bogat şi cel mai viu din cîte au apărut pînă în zilele noastre. Este de asemenea curios că aceste pagini despre muzică au fost scrise de un om aproape refractar la farmecul muzicii, într-o epocă în care muzica, spre deosebire de artele literare şi figurative, nu punea probleme estetice deosebite[8]. Or, tocmai ele sînt acelea care au constituit fermentul cel mai activ pentru întreaga speculaţie a secolului al XIX-lea. Kant a ştiut să distingă aspectul formal de acela de conţinut şi raporturile lor cu muzica: „frumoasa combinaţie de senzaţii", „ideile estetice" şi legătura dintre ele datorită *atracţiei*. Şi totuşi, din cauza unei puternice prejudecăţi intelectuale şi pedagogice (importanţa conceptului în cultură), el nu se poate folosi de nici unul din aceşti factori pentru a aprecia muzica. Continuatorii săi au reuşit acest lucru folosind materialele sale şi răsturnîndu-i judecăţile. Idealiştii romantici au făcut din muzică prima dintre arte pe baza conţinutului său ideal; formaliştii herbartieni pe baza combinaţiei formale de senzaţii, în timp ce psihologii *Einfühlung*-ului reţineau factorul de atracţie fiziologică şi îl extindeau de la muzică la celelalte arte[9].

§ 13. – SINTAXA ŞI STILISTICA FORMALISMULUI: ZIMMERMANN ŞI HANSLICK

Efortul lui Hanslick de a justifica sensul autentic şi autonom al muzicalităţii a avut un efect binefăcător într-o epocă în care caracteristicile diverselor arte începeau să se amestece: muzica şi pictura deveneau literare, literatura picturală sau muzicală etc. Din acest punct de vedere, opera sa rămîne mereu actuală.

Ea conţinea în plus o problematică bogată care se apropia mult de ideea lui Kant care nu a fost moştenită în general de cei mai recenţi muzicologi, discipoli ai lui Hanslick. Nu este un lucru rar ca succesul unei doctrine să coincidă cu o sărăcire a semnificaţiei sale din care să nu mai rămînă decît partea cea mai simplă şi cea mai caracteristică, aceea care poate fi tradusă în formule şi într-un program.

Nu trebuie să uităm că Hanslick insista asupra caracterului *estetic* al muzicii — o *pulchritudo vaga* constituită de „forme sonore în mişcare", „un arabesc viu... în perpetuă transformare" (cap. III). Dar ca şi Kant şi Herbart, îşi punea şi el problema caracterului spiritual al acestor forme sensibile. Aşa cum Kant care îi pusese în gardă pe ascultători faţă de aspectele fiziologice ale emoţiilor muzicale (unde *die Bauchmuskeln eine grosse Rolle spielen*)[10], Hanslick a înţeles că efectul emotiv al muzicii este în mare parte fiziologic nu spiritual — inerent „factorului material", puterii naturale a sunetelor", „tonului" şi „mişcării" sonore care exercită un efect asemănător cu efectul hilariant al cloroformului (comparaţia îi aparţine). În mod obişnuit, noi luăm *stimulente nervoase* pentru a obţine *efecte morale* şi astfel exaltăm ceea ce nu este o activitate, ci o pasivitate spirituală. Aceasta este calea victoriei facile a muzicii asupra spectatorului, dar „asemenea victorii nu fac decît să ateste slăbiciunea învinsului: a încerca sentimente fără nici un motiv, fără scop şi fără conţinut, sub efectul unei puteri care nu are nici o legătură

cu voinţa noastră şi cu gîndirea noastră este ceva nedemn de spiritul uman" (cap. V). Efecte asemănătoare se găsesc foarte frecvent şi în lumea zoologică şi pot fi verificate în umanitatea primitivă mai bine decît în lumea civilizată. Adevărata satisfacţie spirituală pe care o dă muzica este diferită: este „aceea pe care o încearcă auditorul urmărind şi cercetînd încontinuu intenţiile compozitorului", adică pătrunzînd în desenul sonor şi „aflîndu-se cînd confirmat, cînd agreabil contrazis"[11]. (Hanslick nu observa că în felul acesta el favoriza cea mai rea interpretare a *jocului* muzical, aceea chiar despre care Kant spusese în mod deliberat, fără nici o intenţie de a flata, că este un joc de societate, un joc de sunete...). Muzica nu exprimă sentimente determinate care ar pretinde folosirea conceptelor (şi Kant arătase clar neputinţa *ideilor estetice* muzicale de a produce concepte). Ea poate numai să sugereze stări sufleteşti, dispoziţii, modificări psihice, într-un cuvînt „o dinamică a sentimentelor" (cap. II), şi nu adevărate semnificaţii etice propriu-zise, aşa cum ar vrea muzica „tematică".

În ce constă atunci „conţinutul spiritual" pe care Hanslick îl recunoaşte muzicii? El vorbeşte în adevăr de „un conţinut spiritual în raport foarte strîns cu formele sonore", de un spirit care se făureşte în interiorul acestor forme. Frumosul muzical nu se reduce pentru el la un simplu hedonism acustic (ceea ce Kant exclusese ca fiind *o atracţie*), nici la o pură satisfacţie spirituală: geometrie, simetrie, proporţie (de asemenea respinsă de Kant). Există un raport constant şi de netăgăduit între datul sonor şi efectele sale fizice şi psihice pe care le confirmă de asemenea analogiile verbale uzuale, cînd senzitive, cînd afective: muzică uşoară, rece, vaporoasă etc.; sau muzică tandră, pasionată, nostalgică, veselă, eroică etc. Acest raport constituie „fundamentul filosofic al muzicii"; el arată „care determinante spirituale necesare sînt legate de fiecare element muzical şi care sînt raporturile dintre ele", cap. III). „Efectul psihic şi fizic al fiecărui acord, al fiecărui ritm, al

fiecărei pauze este de nătăgăduit". Dar, prin aceasta ajungem chiar la definiţia lui Hegel: muzica este „o artă făcută să exprime şi să însufleţească prin sunete rezonanţele interiorităţii subiective".

Să menţionăm totuşi un fapt: teoreticianul formalismului cel mai riguros întredeschidea portiţa adversarilor săi psihologi. Nu din întîmplare mai mulţi formalişti au încercat succesiv să închidă această mică breşă, fie în muzică (ne gîndim azi la un Stravinski), fie în artele figurative (la un Clive Bell)[12]. Problematica conţinută în gîndirea lui Hanslick a dispărut treptat, iar doctrina sa a fost apreciată aproape numai sub aspectul defensiv, polemic, ca o valorizare a „frumosului muzical" sau „specific muzical", adică al aspectului *estetic* autonom, în conformitate cu titlul micii sale lucrări: *Despre frumosul muzical.* Că specificul estetic nu explică valoarea „artistică" este un lucru pe care el nu l-a văzut, sau abia l-a întrevăzut, lucru ignorat în general de herbartieni. Meritul lui Hanslick a constat în aceea că a însufleţit polemica acestui aspect herbartian care exista deja în doctrina lui Kant şi pe care Herbart şi Zimmermann l-au explicitat deşi fără mare sensibilitate şi cu destul pedantism. Analiza lui Herbart şi Zimmermann, reluînd vechea tradiţie a „esteticii muzicale", reconstruia minuţios sintaxa estetică, aşa numită *aequalitas numerosa,* a unui *unum-multum,* a simetriei, a proporţiei etc. Meritul lui Hanslick, nu ca filosof ci ca muzicolog sensibil, a fost de a face publicul să înţeleagă importanţa nu atît a acestei sintaxe estetice ale cărei reguli le dădeau formaliştii, cît a stilisticii muzicale pe care ea o realizează[13].

Considerînd „jocul" kantian al „senzaţiilor" ca o stilistică şi nu ca o sintaxă, ca un arabesc liber şi nu ca un cod al consonanţelor şi disonanţelor, refuzîndu-i caracterul simetric şi matematic şi afirmîndu-i caracterul fantezist, Hanslick pare să-l depăşească pe Herbart. În realitate, îl completează. Stilistica implică sintaxa. *Jocul liber* la care se referea Kant, duşman al regularităţii şi al si-

metriei, implica şi el, fără ca el să-şi dea seama, aceleaşi principii întrevăzute de atîta timp, şi în ultimă instanţă, de către raţionaliştii secolului al XVIII-lea, principii pe care Herbart încercase să le analizeze minuţios în mod gramatical, abstract şi elementar. În felul acesta herbartienii au obţinut cele mai bune rezultate atunci cînd au efectuat examene specifice asupra artelor considerate în particular, aşa cum au făcut autorii pe care i-am citat. Dimpotrivă, lunga şi laborioasa sinteză sistematică a lui R. Zimmermann în lucrarea sa generală *Allgemeine Aesthetik als Form-Wissenschaft,* 1865[14], nu a satisfăcut deplin pe cititori. În acest studiu, bazîndu-se pe principiul *formei* considerată ca un raport reciproc al elementelor, el a formulat o gramatică a raporturilor estetice, „mare" şi „mic", „tare" şi „slab" „identic" şi „diferit", „acord" şi „compensaţie" etc., principii valabile nu numai pentru toate artele, dar chiar şi pentru realitatea naturii şi pentru viaţa morală.

Cele cîteva pagini ale lui Kant asupra muzicii au pentru noi o atît de mare importanţă deoarece în ele sînt disociate efectiv cele două concepte, al frumosului şi al artei (aceasta în dauna muzicii). În cazul lui Hanslick, este greu de spus dacă el ne-a dat o analiză a *frumosului* muzical sau a *artei* muzicale. Pentru el, cu siguranţă avea mai multă importanţă primul termen, după cum o demonstrează dealtfel şi titlul lucrării sale, dar el îl implica şi pe al doilea, deoarece nu există frumos muzical natural, ci numai un frumos muzical artistic. Trebuie spus acelaşi lucru şi despre doctrina unui alt herbartian care nu l-a uitat pe Kant, Konrad Fiedler, cu teoria formalismului figurativ sau a „vizualităţii pure", cea mai fericită din doctrinele estetice ale epocii.

§ 14. – FRUMOSUL ŞI ARTA LA K. FIEDLER (1841–1895)

Fiedler a fost un spirit avizat şi speculativ şi problematica artei a primit din partea lui un puternic impuls. El pleacă de la acea distincţie dintre frumos şi artă care se impune ca un sistem de para-

metri oricui încearcă să evalueze estetica secolului al XIX-lea. Poziția sa în legătură cu această problemă și mai ales, de ce nu am spune-o, cu echivocurile în care cade, au fost determinante pentru dezvoltarea gîndirii de după el și durează pînă în zilele noastre.

Pe drept cuvînt Fiedler era preocupat de problema separării frumosului de artă. Secolul al XIX-lea moștenise de la Kant deosebirea dintre *plăcut, frumosul pur* și *frumosul inerent* care conține în germen multe complicații și este în același timp sursa de inspirație a multor idei posterioare. În realitate, deosebirea dintre plăcut și frumos pe care o face Kant, nu rezistă. Principiile frumosului pur a priori („libera regularitate" kantiană, sau relațiile formale ale lui Herbart) nu sînt pure. Regularitatea liberă a imaginației se orientează întotdeauna urmînd o înclinare sau inspirația. Toate exemplele de *pulchritudo vaga* propuse de Kant dovedesc acest lucru, lăsîndu-l pe cititor mirat și dezamăgit. În adevăr, ele sînt exemple ale gustului pentru agreabil care ignora adevărata sa natură — tendința unei societăți hedoniste, devenită în secolul al XVIII-lea gustul oficial pe care istoria stilurilor îl înregistrează sub numele de gustul rococo[15]. Totul ne readuce astfel la factorii stilistici inerenți din punct de vedere istoric acestui gust și acestor moravuri. „Libertatea în regularitate" avea desigur un criteriu: eleganță, varietate, agrement — într-un cuvînt, hedonism. Kant, este adevărat, reducea această satisfacție la mulțumirea procurată de armonia facultăților și, în consecință, la perfecția omului, prin aceea că el era și se simțea prins în întregime în acest joc, așa cum va preciza Schiller mai tîrziu. Dar nu este tocmai aceasta rădăcina hedonismului? Kant recunoștea această satisfacție vitală rezultată din exercițiul facultăților, în mod paradoxal, în aceeași măsură *im Scherze* și în artă. Mai tîrziu, autorii esteticii vitaliste vor insista asupra acestui punct, deși cu mai puțină pătrundere și cu prea multă inocență. Faptul acesta dovedește că rigoarea sa era echivocă și nu tocmai eficientă. Cu separația prea netă pe care o făcea între plăcut și frumosul pur, Kant a ajuns la același rezultat ca și autorii esteticii vitaliste care nu făceau nici o distincție între plăceri. El a catalogat cea mai pură dintre arte ca fiind cea mai puțin *adhaerens*, drept o simplă *Genuss* (§ 53).

Fiedler știe că frumusețea este întotdeauna relativă, schimbătoare, fluctuantă ca agreabilul, empirică și amestecată. De aceea el face următoarea distincție: frumosul care este în substanță hedonist, este un lucru, iar arta contemplativă altceva. Primul este sensibil și practic, ba chiar animal; cea de a doua este teoretică și umană (*Aforisme*, 35, 194). Unul este interesat, cealaltă dezinteresată. Pe de altă parte, el respinge, la fel ca și ceilalți herbartieni, „frumosul inerent" sau semnificativ care îi făcuse pe romantici să conceapă arta ca o expresie sensibilă a ideii, ca formă simbolică și metafizică. Nenorocirea este că, dacă arta nu coincide nici cu plăcutul, nici cu semnificativul, ea riscă foarte mult să înceapă să coincidă din nou cu „frumosul pur" (chiar dacă sub o altă formă). Și tocmai așa s-a întîmplat. Dar ce evoluție, cîtă îmbogățire a gustului în această repetiție și respingere de concepte!

„Operele de artă, declara Fiedler în *Aforismele* sale postume (1914), nu trebuie să fie judecate după preceptele esteticii". Prin „estetică", el înțelegea teoria frumosului. În realitate în întreaga sa viață el nu a făcut decît să aprofundeze criteriile estetice, adică principiile frumosului care intervin în arta figurativă, ca de pildă principiile viziunii optice, acele relații de tip herbartian care acționează în reprezentarea spațială. „În lumea artei, lucrurile ni se prezintă ca închise în niște forme *definite, ordonate și regulate* ..." acestea sînt principiile *măsurii, ordinii* și *numărului*, ale vechii estetici a „cărților înțelepciunii", și, mai înainte încă, ale lui Platon și Aristotel. Altfel spus, Fiedler relua regulile sintaxei estetice herbartiene, aplicîndu-le artei figurative, așa cum făcuse Hanslick pentru muzică, punînd astfel bazele unei viitoare aplicații stilistice (nu se poate vorbi de

analiză stilistică la Fiedler, ci numai la discipolii săi: Hildebrand, Wölfflin, Riegl etc.). Inovația criticii moderne de artă a constat tocmai în această funcție stilistică și lucrul a fost posibil pentru că Hanslick și Fiedler au analizat dimensiunile specifice în care se realizează raporturile formale ale artelor de care se ocupau: dimensiunea auditivă și dimensiunea vizuală. În alți termeni, aceste raporturi erau pentru Herbart raporturi abstracte (unificare și opoziție, deosebire și asemănare etc.)[16] extensibile la Morală, Drept etc. De asemenea ele erau aplicate ca atare acelor „conținuturi" particulare care erau sunetele și contururile. Dimpotrivă, aceste raporturi erau moduri de a fi ale unor dimensiuni sensibile care constituiau adevărata formă. Forma nu mai era așadar un raport abstract, ci unul sonor sau vizual.

Primul studiu teoretic al lui Konrad Fiedler (1841-1895), apărut în 1876, a fost eseul *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst.* Opera sa principală, apărută în 1887, se intitulează *Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit*[17]. De obicei, teoria formalistă căreia i-a dat naștere este numită teoria *der reinen Sichtbarkeit* a artei ca „pură vizualitate". Spațiul este forma artelor figurative ale căror principii trebuie căutate în structura cunoașterii vizuale. Chiar din timpul lui Lessing (*Laokoon*, 1766) se obișnuia distincția dintre artele spațiale (sculptura, pictura) și artele temporale (literatură), dar în funcție de conținutul lor. Primele aveau ca obiect corpuri, celelalte acțiuni. În consecință, unele erau capabile numai de reprezentări statice, calme și nobile, celelalte de reprezentări dinamice, pasionale și tragice. Punctul de vedere al formaliștilor era diferit, chiar dacă rezultatul nu era atît de deosebit pe cît s-ar fi părut; a se vedea, de pildă, refuzul opus de Hildebrand reprezentării mișcării. Ceea ce îl interesează nu mai este conținutul, adică tipul de obiect și expresia oferită de procesul vizual, ci structura reprezentativă pe care el o comportă. Se poate spune că examenul stilistic propriu-zis al artelor figurative începe odată cu școala lui Fiedler.

În felul acesta, conceptul de frumos pierde caracterul abstract de care era înconjurat în toate doctrinele formaliste precedente (de la *De musica* a Sf. Augustin la *Aesthetik als Form — Wissenschaft* a lui Zimmermann), astfel încît Fiedler crede că poate nega termenii de *frumusețe* și *estetică* pentru a vorbi numai de *artă*. Dar este vorba, dimpotrivă, tocmai de un „frumos figurativ", paralel cu „frumosul muzical" al lui Hanslick. Arta este exact dimensiunea „estetică" a artei, momentul său stilistic, fenomenul său de unificare formală conform legilor percepției optice. Vizualitatea perfectă, deplina realizare a problemelor spațiale este considerată ca măsura, valoarea unei opere figurative. În rezumat, studiul lui Fiedler este mai mult analiza frumosului inerent artei (și a naturii — autorul nu neagă acest lucru) decît a artei propriu-zise.

Dar dacă „estetica" a fost respinsă pentru că era hedonistă și dacă conceptul de artă s-a dovedit a fi la rigoare de asemenea „estetic", putem spune că ascunde și el un factor hedonist? Fără îndoială. Vom vedea în curînd că școala vizualității (*Sichtbarkeit*) admite în mod deschis semnificația psihologică și fiziologică a acestor „forme vizuale" și confirmă raționamentul nostru.

Că această concepție despre artă a lui Fiedler este tocmai estetica pe care o respinge, faptul este demonstrat prin aceea că ea constă într-o supunere la canoane (principiile formale ale opticii). Ca și Herbart, el pornește de la o experiență presupus confuză și contradictorie care constituie aparența și nu realitatea, iar conceptele științifice pe de o parte și formele artistice pe de altă parte au tocmai rolul de a ne conduce spre claritate și unitate. De aceea capacitatea de viziune artistică este o calitate asemănătoare cu penetrația intelectuală. De aici și caracterul cognitiv pe care Fiedler îl atribuie artei. Arta este intuiția pură. Cine ajunge să domine, din punct de vedere vizual, toate celelalte elemente de interes posedă cunoașterea artistică. În felul acesta este neutralizat interesul pen-

tru conținut, — fie acesta concept sau emoție; astfel se obține criteriul deosebirii dintre cunoașterea empirică și cunoașterea estetică. *Puritatea* este aceea care caracterizează viziunea artistică și care diferențiază *frumosul* de *plăcut* (atrăgător sau interesant), — puritatea, adică forma desăvîrșită a lucrurilor, în conformitate cu structura lor spațială. Criteriul axiologic al desăvîrșirii sau perfecțiunii se traduce în principiul analitic al cunoașterii pure transcendentale.

Această traducere a frumosului în cunoaștere pură a avut o influență apreciabilă asupra gîndirii contemporane și a contribuit la „liberalizarea", am putea spune, a interpretării frumosului care din acest moment a pierdut rigiditatea elementară pe care o moștenise de la gustul Renașterii și de la neoclasicism. Contrastul subliniat de Fiedler între estetic și artistic, între frumusețe și vizualitate, între plăcut și clar, nu este decît o repercusiune a acestei eliberări. Vechile forme legate de criterii tradiționale se deosebesc de cele noi care s-au eliberat (... Dar oare și de orice criteriu de conținut? Preferința arătată de Fiedler pentru Dürer ne fac să ne îndoim de aceasta)[18]. Astfel s-a născut iluzia că nu mai este vorba despre frumos, ci de altceva care nu mai are nici o legătură cu domeniul estetic, ci numai cu cel artistic.

Pe de altă parte, meritul lui Fiedler nu constă în faptul că a explorat domeniul structurilor estetice și nici în analiza viziunii optice. Cu toate că s-a ocupat în mod deosebit de legile vizualității, el n-a obținut rezultate importante și, de aceea, concluziile sale dezamăgesc. Nu putem scoate mare lucru din operele sale, astfel încît în această direcție va trebui să așteptăm contribuția pe care o vor aduce discipolii săi. Meritul său este de a fi pus problema, de a fi făcut critica permeabilă la examenul stilistic care este atît de eficient încît și astăzi încă ajungem să determinăm semnificația unei opere de artă după forma sa stilistică. Această teză, în ciuda unilateralității sale, datorită reacțiilor pe care le-a provocat și a

integrărilor care au urmat, ocupă un loc important în dezvoltările apărute la începutul secolului al XX-lea.

§ 15. – SICHTBARKEIT ȘI EINFÜHLUNG

Vom avea ocazia să revenim asupra acestor aspecte ale teoriei *Sichtbarkeit*-ului precum și asupra altora care sînt determinante pentru cultura noastră. Acum ne mărginim să spunem doar că, la început *Einfühlung*-ul și *Sichtbarkeit*-ul păreau că se exclud reciproc, unul fiind o teorie a conținuturilor emoționale, celălalt a formelor stilistice. În realitate însă, lucrurile nu s-au petrecut așa. Cele două doctrine se atrăgeau și se completau. Privit mai îndeaproape, *Einfühlung*-ul se transforma de asemenea în formalism — ca teorie a simțirii simpatetice care conduce la figurarea obiectelor. Astfel au apărut: *optisches Formgefühl*, *Raumästhetik* etc. La rîndul său, *Sichtbarkeit*-ul, care respingea conținuturile emoționale, nu excludea și nici nu neglija emoțiile provocate de forme (lucru care va apărea în mod evident la contemporanii Hildebrand și Wölfflin etc.) confirmînd astfel caracterul lor „estetic" pe bază hedonistă. Fără a mai pune la socoteală faptul că teoria artistică nu era pentru Fiedler o *Erkenntnis*, o „cunoaștere" (ca aceea științifică), ci o *Darstellung*, o „reprezentare productivă". Aceasta implica pentru el o formă de contact, de prezență, de intimitate cu natura reală, formă refuzată științei, ceea ce amintește de unele atitudini romantice (înfrîngerea *Entfremdung*-ului dintre om și natură) și care nu este prea îndepărtată de atitudinea *Einfühlung*-ului. Pentru acest motiv vom afla deseori cele două teorii combinate, în ciuda antinomiei fundamentale a punctelor lor de vedere, — gnoseologic și psihologic.

După cum adeziunea simpatetică a omului la real, erijată în teorie prin *Einfühlung*, nu consta dintr-o impresie pasivă, ci în expresia care *produce* valoarea emotivă a lucrurilor, tot astfel „vi-

zualitatea pură" nu este intuiția unei forme ideale, nici reproducerea unei ordini naturale și nici inventarea unei ordini artificiale, ci o *producție* a realului în pura sa dimensiune formală (ceea ce este specific vederii și este, dimpotrivă, refuzat pipăitului). Într-un cuvînt, problema *Sichtbarkeit*-ului, ca și aceea a *Einfühlung*-ului se prezintă ca problema constituirii lumii. În afara lumii experienței, haotică și eterogenă, se constituie aceea a științei, alcătuită din concepte clare și simple, și aceea a artei — „expresie a constituirii necesare a vizibilului".

§ 16. – FIEDLER ȘI KANT

Mai mult chiar decît în cazul lui Herbart, în acela al lui Fiedler există o revenire la Kant, dar mai degrabă la *Critica Rațiunii Pure* decît la *Critica Puterii de Judecată*. Putem fi deci de acord cu toți comentatorii săi[19] că o bună parte din gîndirea kantiană a fost preluată de Fiedler care însă, trebuie să adăugăm, a reținut destul de puțin din estetica acestuia. Să nu uităm că, pentru Kant, frumosul era o „ordine liberă", „o ordine spontană și fără legi". Fiedler, dimpotrivă, vede în artă o ordine constituită după legi stricte. Ceea ce caută el este *legalitatea* reprezentării artistice. Un pasaj semnificativ de la sfîrșitul *Analiticii frumosului*, aparținînd lui Kant, spune: „că *puterea de imaginație e liberă* și totuși *conformă anumitor legi*, că ar avea propria ei autonomie și este o contradicție. Numai intelectul poate concepe legi... și în acest caz, judecata nu este o judecată de gust... viziunea reprezentării nu naște spontan plăcerea"[20]. Se poate spune, din contră, că cercetarea lui Fiedler în legătură cu principiul artei constă în cercetarea legilor autonome ale imaginației, ale regularității sale necesare. În acest sens, Fiedler este un kantian, dar în felul lui Herbart.

În adevăr, dacă pare că Fiedler a adoptat de la Kant principiul transcendental (al legilor constitutive necesare ale experienței), trebuie să spunem că, în cazul său, nu este vorba de idealism, ci de un realism transcendental. Arta este dezvoltarea productivă a naturii vizibile. Viziunea noastră este un produs transcendental, o construcție reală, nu ideală, a lumii perceptibile. În experiență, această viziune este latentă, confuză și informă. De obicei, ea se manifestă intens și acut în copilărie, dar, odată cu vîrsta matură, această lume intuitivă devine conceptuală, — formele și figurile percepute se decolorează, relieful vizual al lucrurilor se șterge. Ea renaște numai la artist. Acesta reia și continuă producția ingenuă a naturii vizibile, în mod intenționat și cu bună știință, așa cum este conștientă construcția intelectuală a savantului. Nu este vorba de *mimesis*-ul unei realități date, ci de *continuarea* acelei activități primitive care producea experiența și care creează acum o nouă realitate superioară, o realitate vizibilă, pură și autonomă. În ciuda caracterului introspectiv al anumitor analize, este totuși vorba de o gnoseologie, adică de o „psihologie obiectivă", ca aceea a lui Herbart.

§ 17. CARACTERUL CREATOR AL ARTEI

Recunoaștem în gîndirea lui Fiedler un principiu care s-a dezvoltat apoi în zilele noastre. Estetica clasică și clasicistă cunoscuse principiul *mimesis*-ului; estetica romantică precum și cea psihologică a adoptat pe acela al *expresiei*. Diferența este importantă. „Mimesis-ul" consideră arta ca o copie a naturii, reală sau ideală, obiecte sau imagini. „Expresia" vrea să însemne evocare de sentimente sau producție imaginară de idei. Dar dualismul dintre conținut și formă, idee și concepție, există în continuare. Același lucru se poate spune despre efuziunea simpatetică, sau *Einfühlung*, concepută ca actul de a răspîndi viața noastră interioară în lucruri. În acest sens se poate afirma că *Einfühlung*-ul, în parte, este cuprins în expresia romantică. Dar el face parte de asemenea din

noua concepţie net postromantică: arta ca *creaţie* sau figuraţie. Am văzut, în adevăr, că *Einfühlung*-ul este uneori transpunerea sentimentelor omeneşti în lucruri, reproducerea în ele a unei realităţi subiective, atribuirea de stări sufleteşti cunoscute de noi naturii neînsufleţite. Şi aici dualismul este vizibil. Uneori, dimpotrivă, este vorba de un sentiment absolut inerent producţiei de forme, de o participare fiziologică la procesul de cunoaştere care se realizează în percepţia însăşi. Sînt două concepţii diferite, dar insuficient diferenţiate. Am atras atenţia asupra lor în teoriile lui R. Vischer şi Siebeck, dar ele sînt şi mai evidente pentru cel ce studiază cele două feluri de *Einfühlung* — ale lui Volkelt, sau cele patru ale lui Lipps. Dar acest al doilea mod *creator* al expresiei artistice se manifestă şi mai evident (ca mod de creaţie vizuală formală) în gîndirea lui Fiedler. Faptul că cele două teorii atît de deosebite, *Sichtbarkeit* şi *Einfühlung*, ţin de acest principiu creator comun explică felul în care ele au putut să se apropie apoi una de alta.

Pentru Fiedler sau pentru Hanslick imaginea plastică sau fraza muzicală nu sînt echivalentul unui conţinut deja trăit sau disponibil în sine, ci, sînt un nou conţinut, o realitate originală, o nouă dimensiune a fiinţei faţă de alte arte şi de experienţa preartistică. Astfel dispare, cel puţin în intenţie, ultimul reziduu de mimesis care rămăsese în doctrina *expresiei* romantice sau psihologice. Expresia artistică este creatoare în sensul real, — nu numai ideal, — în mod asemănător, după Fiedler, cu modelul expresiv al limbajului. Nu din întîmplare, începînd cu formaliştii, a început să se vorbească de limbajul muzical, plastic etc.

Limbajul este un fenomen psihofizic, o viziune, un gest. Nu este adevărat, spune Fiedler în lucrarea sa principală (*Asupra originii activităţii artistice*), că posedăm în mod ideal o gîndire pe care o reproducem apoi în cuvinte, — nu putem avea gîndire decît cu cuvinte. Ceea ce posedam înainte, aşa-numitul dat psihic pur, era de asemenea atît un fenomen psihofizic („intern") cît şi un feno-

men („extern"), pronunţarea cuvîntului. Trecerea de la intern la extern, de la intuiţie la limbaj este un proces corporal, o criptomimică şi nu o trecere de la spiritual la corporal: „el se desfăşoară de la început în mediul producţiilor corporale". Şi ceea ce este valabil pentru limbaj, este valabil şi pentru vedere. Şi viziunea este un gest, aşa cum orice gîndire este cuvînt. *A vedea*, din punct de vedere artistic, înseamnă a vedea forme, adică a trece de la confuz la claritate, de la indefinit la definit şi noi reuşim acest lucru numai creînd figuri, prelucrîndu-le, modelîndu-le exteriorul, adică continuînd şi perfecţionînd printr-o mişcare creatoare externă procesul organic, aşa-numit intern, al impresiei. Orice viziune este un comportament.

Orice reprezentare implică o reacţie organică şi aceasta coincide cu un fapt afectiv pe care îl inserăm în reprezentare, obţinînd astfel sinteza pathoeidetică a obiectului, — aceasta era baza elementară a *Einfühlung*-ului. Dimpotrivă, după *Sichtbarkeit*-ul lui Fiedler, această reacţie organică, factor al procesului psihofizic al percepţiei, se prelungeşte nu într-o emoţie, ci într-un „gest", într-o mişcare figurativă: viziunea artistică este percepţia care însoţeşte acest impuls. Nu putem *vedea* decît modelînd material figuri sau repetînd în imaginaţie procesul necesar pentru a le produce. *Vizualizarea* imaginilor artistice este acea operaţie care face să se nască formele, — a le vedea înseamnă a vedea cum se produc.

Fiedler a dezvoltat această idee cu cea mai mare vigoare şi a căutat în ea originea operaţiei tehnice, extrinsece, a artistului şi nu numai expresia sa intuitivă sau emotivă. Nu există reprezentare fără gest, cu toate că de obicei acesta este un act impercepibil şi neglijabil. La artist, dimpotrivă, el constituie o activitate specifică, — devine un act tehnic, o operaţie creatoare, un procedeu de comunicare. Gest, tehnică, creaţie realizează o reprezentare cu totul diferită de reprezentarea obişnuită, — ele fac parte integrantă dintr-o construcţie a realităţii bine definită şi foarte netă, o

realitate ulterioară, mai apropiată de perfecțiune, mai *vizuală* decît aceea a experienței imediate.

O viziune „bogată și clară" rezultă numai din actul creator al artistului; „comprehensiunea completă a unei opere de artă este rezervată numai celui care o produce". Aceasta este cauza pentru care orice artist se simte neînțeles. Dar spectatorul, dacă este un spirit sensibil, poate intra și el prin imaginație în procesul creator. După cum un artist descoperă o formă numai în momentul în care o execută, tot astfel orice fel de cunoaștere a simplului spectator este o execuție, o creație în stare născîndă care nu se perfectează prin ea însăși și care se desăvîrșește datorită colaborării cu autorul. Bucuria artistică, spre deosebire de plăcerea estetică (hedonistă), este o operație psihofizică activă care realizează (în mod imperfect) procesul creației însăși. Ceea ce Fiedler neglijează sau subînțelege este că în toate cazurile, această operație de reproducere nu repetă creția tehnică efectivă, care este alcătuită din schițe, ștersături, corecturi și este dirijată de scheme reflexive, ci este un proces creator ideal, intrinsec operei și spontan, datorită căruia forma se eliberează și se constituie în mod necesar în unitate. Acesta este stilul.

În toate cazurile, pentru artist, ca și pentru amatorul de artă, nu este vorba de a prelungi sentimentele noastre personale în lucruri, ca în *Einfühlung*, ci de a lua o atitudine activă în mod organic și operativă. A ne bucura de artă nu înseamnă a cunoaște lumea exterioară, ci a crea o lume mai clară și mai riguroasă.

Ceea ce îl interesa în primul rînd pe Fiedler era de a face deosebirea dintre experiență și artă, mai mult decît aceea dintre știință și artă. Experiența, natura percepută sau imaginată, nu este altceva decît un furnicar și o defilare continuă de percepții sau de imagini care apar și apoi se risipesc. În acest sens se poate spune că natura nu are niciodată o formă definită. Numai arta o cucerește. *Frumusețea* care aparține și experienței naturale n-are nimic de-a face cu arta. Arta nu ne procură o plăcere a gustului, ca frumosul natural, dar ea ne revelă acele „forme vizibile" care erau confuze și haotice în experiență. *„Purismul* rațiunii" al lui Kant reapare aici odată cu aspirația, specifică acelei *pulchritudo vaga*, spre o reprezentare lipsită de interese empirice și de concepte ale intelectului, nici emotivă, nici intelectuală (*reine anschauliche Erkenntnis*). Urmărindu-și scopul, artistul „este sustras, fără să-și dea seama, tuturor sferelor sentimentului și gîndirii în care întîrzie de obicei cînd se află în fața realității" (*op. cit.*). Numai că, în felul acesta, problema este deplasată din planul *Criticii Puterii de Judecată* în acela al *Criticii Rațiunii Pure*, și aceasta în felul lui Herbart. Viziunea artistică nu mai constă în *libera* regularitate a imaginației, care constituia frumosul kantian, ci într-o regularitate *dirijată* a imaginației, în conformitate cu legile vizualității. Natura este un haos dezordonat, inform, care conține totuși contururi vizuale, profiluri de vizualitate, în conformitate cu legile transcendentale; se pune problema a le purifica, a le perfecționa, a le aduce la claritatea și rigoarea kantiană. Fiedler insistă asupra caracterului intelectual, cognitiv (chiar dacă nu conceptual) al artei, precum și asupra necesității și universalității sale; el vorbește de „claritate spirituală", de „domeniul existenței" ca rezultate ale artei, — ceea ce concordă în întregime cu *Critica Rațiunii Pure*.

Artistul dezvoltă formele naturii după legi riguroase. Care legi? Acelea ale vizualității. Dar Fiedler nu dezvoltă aproape deloc acest subiect. Dacă pătrundem în esența lucrurilor (acestea sînt formele spațiale ale opticii) regăsim acolo legile *Esteticii transcendentale* ale lui Kant, dezvoltate de Herbart, raporturi geometrice considerate din punct de vedere stilistic. „În lumea artei, lucrurile se oferă ochiului ca fiind conținute în forme definite, ordonate și regulate . . .". Ele constituie „conexiuni necesare"[21]. (El care combătea estetica frumosului nu bagă de seamă că *definit, ordonat, regulat* nu înseamnă altceva decît *mensura, ordo,*

numerus, principiile frumosului, de la Platon și Aristotel pînă la estetica scolastică, la Renaștere și la herbartieni)[22].

Totuși, aceasta este cu totul insuficient pentru a defini corect forma pură a viziunii artistice. Prietenii și colaboratorii lui Fiedler au căutat să dea un răspuns mai precis problemei: în primul rînd, Hildebrand care luase parte la discuțiile din care s-au născut aceste meditații și care a publicat apoi o mică lucrare de o valoare remarcabilă: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893, (un alt prieten, pictorul Hans von Marées, a contribuit și el în mod activ la elaborarea acestor idei, dar nu a lăsat aproape nimic scris), precum și alți cîțiva eseiști și critici contemporani sau din epoca imediat următoare: Wölfflin, Riegl, Riehl, Berenson[23]. Meritul lui Fiedler rămîne însă acela de a fi pus problema artei într-un chip nou, bogat în rezultate. Cu el s-a născut un nou concept al *formei*, care nu mai este un *eidos* clasic, o formă contemplativă, ci o „formă activă". A izola, a selecționa și a purifica, înseamnă a crea. De aceea vom vedea că după el, discipolii săi iau ca model mai ales arta Renașterii (Hildebrand, Berenson) pe care o interpretează însă într-un sens nou și aceasta nu pentru că ei se situează în afara frumosului, ci pentru că se situează în afara *frumosului ideal*. Ei se situează în domeniul unui frumos întemeiat în mod esențial pe aceleași principii (unitate, ordine, proporții . . .), dar luat într-un sens organic și vital, adică foarte puțin diferit de acela al naturaliștilor și al psihologilor despre care am vorbit[24]. De asemenea, cognitivitatea pură a artei, considerată din punct de vedere formalist, ascunde un hedonism latent, — conceptul de contemplare ne frustrează de plăcerea vitală care îl însoțește, o stare de grație biopsihică. Aceasta va apărea numai la discipolii lui Fiedler, căci numai ei vor aprofunda analiza stilistică a vizualității, ceea ce Fiedler nu a făcut din lipsă de înclinație pentru analiză. El nu ne-a dat un studiu stilistic al artei, cu toate că i-a stabilit condițiile și l-a făcut să se nască. Oricum, el rămîne unul

din spiritele cele mai bine pregătite și mai sensibile din domeniul esteticii. Influența concepțiilor sale asupra culturii artistice, a anilor care au urmat dau gîndirii sale, și astăzi încă, o vie actualitate.

NOTE
la capitolul II

[1] Asupra gîndirii estetice a lui Herbart a se vedea: capitolul ce îi este consacrat de R. Zimmermann în lucrarea sa *Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft*, 1858, pp. 754—804; O. Hostinsky, *Herbarts Ästhetik*, 1891; E. Hoffmann, *Herbarts Ästhetik*, 1911; B. Croce, *La filosofia di Herbart*, 1908 (apoi în *Essai sur Hegel*). A. Ziechner, *Herbarts Ästhetik*, Leipzig, 1908.

Lucrări generale asupra lui Herbart: Mauxion, *La Métaphysique de Herbart et la Critique de Kant*, Paris, 1894; G. Marpillero, *La vita e la filosofia di Herbart*, Palermo, 1913; G. Weiss, *Herbart und seine Schule*, München, 1928; A. Saloni, *G.F.H., la vita, lo svolgimento della dottrina pedagogica*, 2 volume, Florența 1937; A. Saloni, *Herbart* (Introducere și pagini alese), Milano, 1948.

[2] A se vedea A. Aliotta, *Pensatori tedeschi della fine dell'Ottocento*, Neapole, 1950.

[3] Pentru dezvoltarea acestui pitagorism întemeiat pe *secțiunea de aur*, a se vedea M. G. Ghyka, *Esthétique des proportions dans les arts*, Paris, 1927; *Les rythmes*, 1930; *Le nombre d'or*, 1931; *Essai sur le rythme*, 1938; *The Geometry of Art and Life*, New York, 1946; M. Borissavlievitch, *Le nombre d'or et l'esthétique scientifique dans l'architecture*, Paris, 1952. P. H. Scholfield, *The Theory of Proportion in Architecture*, Cambridge, 1958. De asemenea cf.: V. Capparelli, *Ludus pythagoricus e divina proporzione*, „Sophia", 1928, n. 26, pp. 197—210. În legătură cu Herbart, precursor al metodei experimentale în psihologie, trebuie amintit că Fechner îi este, de asemenea, dator conceptul de „prag" al conștiinței și principiile de calcul ale acestuia (*Berechnung der Schwelle*): a se vedea *Psychologie als Wissenschaft*, Herbart's Sämtliche Werke, Langelsalza, 1882—1915, vol. V și VI.

[4] O primă traducere franceză (*Du beau dans la musique*) a fost făcută în 1877, una italiană în 1883 (o ediție italiană și mai recentă din 1945, edit. Minuziano).

[5] cf. P. Moss, *Die Philosophie der Musik von Kant bis Hartmann*, 1922.

[6] „Ideile estetice sînt cele care provoacă elanul imaginației . . . , lăsînd să se înțeleagă (cu toate că destul de confuz) că se pot include și mai multe într-un concept, și în consecință într-o expresie verbală determinată" (§49). Nu din

III. ANCHETA ISTORICO-FENOMENOLOGICĂ

Selecţia concepţiilor studiate pînă acum cuprinde o mare parte, nu însă pe toate, din principalele surse ale gîndirii contemporane privind arta. Firește, lucrurile ar fi putut să fie expuse şi altfel, dacă am fi adoptat un alt criteriu pentru această selecţie, de exemplu un criteriu de metodă. Dar nici această problematică nu ar fi anulat ceea ce am spus pînă acum.

S-ar putea pune întrebarea: de ce nu am insistat asupra şcolii experimentale ca atare? Pentru că rezultatele sale sînt de fapt împrumutate de la estetica *formalistă* sau *psihologică*. Fechner, Wundt, Witmer, Külpe[1] poartă discuţia bazîndu-se pe experienţe şi statistici, care nu dovedesc mare lucru, pentru a şti dacă unitatea multiplului sau contrastul sînt legea fundamentală a plăcerii estetice, dacă unitatea multiplului nu se poate reduce la economia de efort etc. Rezultatul tuturor acestor experienţe şi statistici a dus la apologia secţiunii de aur, apologie şi nu verificare, deoarece chiar după mărturia experimentatorilor, bazele statistice ale acestor operaţii demonstrative erau precare, iar concluziile aproximative: raportul matematic al secţiunii de aur, care este un număr iraţional[2], nu este perceptibil decît prin aproximaţie. Estetica experimentală a secolului al XIX-lea ne trezeşte şi astăzi interesul, dar mai mult datorită metodei sale decît rezultatelor înregistrate, mai

mult prin aplicarea procedeelor psihometrice la fenomenele psihologice în general decît prin aplicarea lor la cele estetice. Pentru psihologia experimentală estetica a fost mai mult un prilej decît un scop.

Curentele estetice reliefate pînă acum au fost orientate într-o direcţie fie *naturalistă* (vitalistă sau sociologică), fie *psihologică*, fie *formalistă*. La acestea mai putem adăuga şi o a patra direcţie, specifică pentru o a patra direcţie doctrinală căreia este greu să-i dăm o denumire adecvată; am putea-o numi tot atît de bine „pozitivă", „obiectivă", „fenomenologică" sau „istorică". Trebuie să recunoaştem însă că dacă nici una din doctrinele precedente nu a fost, chiar la origine, ferită de pericolul hibridării sau de contaminări (care vor deveni tot mai frecvente cu timpul), concepţia istorico-pozitivă a fost aceea care a putut într-o mai mică măsură decît celelalte să facă abstracţie de aportul doctrinelor adverse sau paralele.

În cea de a patra direcţie se încadrează Semper, Grosse, Wundt, Worringer şi Schmarsow. Fiecare din aceşti autori şi-a susţinut teza sa originală, dar toţi se întîlnesc într-o problematică comună care nu este nici a artistului şi nici a spectatorului, ci a operei de artă ca fenomen istoric. Termenul *istoric* nu trebuie să ducă la vreo confuzie — îl adoptăm ca pe un termen generic, în sensul că şcoala respectivă se opune unei estetici normative care ar proceda pe baza unor principii raţionale ori prin analize psihologice sau ar ajunge la observaţii experimentale (ceea ce ar însemna tot o metodă abstractă — vezi Fechner). Ea pleacă de la studiul datelor artistice, aşa cum i le oferă observaţia istorică. Metodele folosite sînt diferite: morfologică, explicativă, comparativă, filologică, — aşadar nu am putea-o considera pur şi simplu ca o şcoală de *metodă istorică*, cu toate că ajunge la întemeierea unor Institute cu caracter istoric: *Institut für Geschichtforschung* din Viena, *Institutul germanic de istoria artei* din Florenţa etc. Uni-

tatea ei este conferită de obiectul problematicii sale: arta *a parte obiecti,* ca o serie de date, de evenimente, de opere care pun problema apariţiei, a modalităţilor, a analogiilor lor şi a diferenţelor dintre ele, a condiţiilor specifice, şi a obiectivelor lor etc. Programul său coincide într-un fel cu acela al unei *Kunstwissenschaft* opusă unei *Ästhetik,* dar numai *într-un anumit mod.* Această opoziţie era foarte răspîndită în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar ea se manifesta de asemenea şi în sensuri diferite, aşa cum am văzut de exemplu la Fiedler. De aceea ea îşi va dobîndi semnificaţia definitivă numai la începutul secolului al XX-lea. Vom face cunoştinţă cu ea în cele ce urmează. De foarte multe ori analiza acestor autori pe care îi reprezentăm aici ajunge la o *Geistesgeschichte:* evoluţia artei concepută ca o evoluţie a spiritului (Riegl, Dvořak . . .). În alte cazuri, este vorba de o analiză sociologică (Semper, Groose), iar în altele de o fenomenologie sau tipologie (Worringer, Schmarsow) etc. Aceşti autori vor fi grupaţi luînd în considerare obiectul şi rezultatele obţinute şi nu metodele lor, cu atît mai mult cu cît sîntem constrînşi să ne rezumăm la o expunere sumară. Să nu uităm însă că scopul acestei Introduceri este numai acela de a ne conduce la estetica zilelor noastre.

§ 18. – G. SEMPER (1803–1879)

Primul teoretician care a pus problema în aceşti termeni a fost un tehnician, arhitectul Gottfried Semper. Cronologic, el anticipează cu mult dezvoltarea pe care orientarea sa doctrinară avea să o determine, spre sfîrşitul secolului al XIX-lea şi mai ales în secolul nostru. Operele sale principale au apărut între 1860 şi 1870[3] şi se limitează la artele figurative. Dezvoltarea procesului artistic este studiată de el nu din punctul de vedere al artistului, fie el psihologic sau gnoseologic, ci în evoluţia istorică a tehnicilor de creaţie, cu începere de la primele realizări practice (arme, ţesă-

turi, unelte, bijuterii) pînă la formele superioare (arhitectură, sculptură, pictură). El nu face propriu-zis un studiu istoric, ci un studiu tipologic, chiar dacă acesta implică cercetări speciale şi studii istorice minuţioase şi documentate ca istoria artelor textile sau a ceramicii, de la arta „primitivilor" neozeelandezi pînă la formele rafinate ale civilizaţiilor egipteană sau greacă, sau la acelea ale epocii noastre. Nu criteriul cronologic este cel care domină aici, ci acela al dezvoltării tipologice, *Kunstwerden.*

Instinctul artistic al omului se manifestă plenar în artele minore şi utilitare ca ţesutul, unde se stabileşte un cod de reguli estetice care conduce apoi la formarea artelor superioare. Pentru acest motiv Semper studiază procesul artistic în această fază şi crede că poate să-i identifice principiile. Acestea sînt în număr de trei: *materialul folosit, tehnica de lucru* şi *scopul practic.* De ele depind felul artei, stadiul şi evoluţia ei. Totuşi, dacă mergem pînă la capătul acestui determinism — atît de concret încît l-am putea pe drept cuvînt considera ca o reducere a activităţii artistului la *praxis* — am da peste o bază naturalistă şi panteistă care să ne readucă la tezele cunoscute. Creaţia de artă, elementară sau evoluată, răspunde unor condiţii formale ale frumosului, aceleaşi pe care le recunoaştem în creaţiile naturii: *simetria, proporţia, ordinea.* Semper deduce aceste concepte, existente şi în gîndirea greacă, din formele de organizare a lumii cristalelor, plantelor şi animalelor. Stilizarea estetică şi sensul naturalist nu se îndreaptă deci pentru el în două direcţii diferite, aşa cum va susţine Worringer mai tîrziu. Arta este o prelungire a evoluţiei naturale ale cărei principii le reproduce ca un microcosm şi ea se naşte din experienţa omenească cea mai apropiată de natură, aceea a primitivilor.

§ 19. – E. GROSSE (1862–1927)

Este uşor astăzi să măsori eficienţa punctului de vedere al lui Semper. A trebuit totuşi să treacă mai

bine de treizeci de ani de la publicarea operei sale principale, pentru ca ea să aibă o urmare speculativă. O asemenea urmare poate fi considerat studiul lui E. Grosse: *Die Anfänge der Kunst*, 1894[4] în care principiile lui Semper (evoluţia fenomenului artistic, ales de preferinţă din artele cele mai tehnice şi cele mai elementare şi la popoarele primitive) au condus la o estetică *etnologică* şi *sociologică* (Grosse: *Ethnologie und Ästhetik*, 1891). După Grosse, deosebirile dintre arte în varietatea şi evoluţia lor istorică nu sînt determinate fundamental aici de principiile lui Semper (scop, material folosit, tehnică), ci de condiţiile economice generale ale societăţii respective, după cum este vorba de vînători, agricultori sau păstori. Este deci vorba de o viziune în acelaşi timp istorică şi pragmatică. Formele artistice sînt determinate de structura economică şi politică. Artele se nasc, în conformitate cu aceste condiţii, sub formă de produse utilitare, pentru necesităţi sociale şi ele provoacă o plăcere estetică, plăcere care este totodată un sentiment social. Mai tîrziu numai, într-un ultim stadiu, formele cele mai evoluate ale artei capătă o funcţie individuală şi satisfac atît solidaritatea colectivă cît şi persoana.

Opera lui Grosse s-a bucurat de un succes imediat. Ea a dat naştere în Germania unui bogat curent de studii etnologice. Contribuţia sa s-a alăturat anchetelor din aceeaşi categorie care abundau în acel timp, în lumea anglo-saxonă[5].

Această contribuţie a constituit o nouă şi fecundă manifestare a acelui naturalism sociologic care am văzut că a înflorit în Franţa cu Guyau şi cu Séailles, dar care nu a putut înainta dincolo de un simplu tablou generic. Mai tîrziu, Wundt a încercat să imprime mai multă vigoare acestor consideraţii etnologice şi sociologice în legătură cu arta, folosind metodele psihologiei experimentale.

§ 20. – A. RIEGL (1858–1905) – M. DVOŘAK (1874–1923)

O înnoire a concepţiei istorice privind arta a fost operată în acelaşi timp de Aloïs Riegl. Elev al lui Zimmermann, Riegl a corectat teoriile lui Semper introducînd în ele unele vederi formaliste foarte operante şi producînd astfel o apropiere a concepţiei istorice de aceea a vizualităţii.

Spre deosebire de Semper, el a înlocuit conceptul de determinism artistic (scop, materiale, tehnici) cu acela de originalitate stilistică sau de „voinţă de artă" (*Kunstwollen*). După Riegl, artele se deosebesc între ele prin intenţiile formale care le călăuzesc şi pe care trebuie să le degajăm apoi de studiul istoric. Această poziţie i-a permis autorului să revalorifice forme ale gustului neglijate pînă atunci, ca de pildă arta romană tîrzie. Riegl a studiat aceste orientări stilistice pe baza unui criteriu derivat din teoriile lui Zimmermann (şi chiar prin mijlocirea teoriei unuia din fondatorii *Sichtbarkeit*-ului, contemporanul său Hildebrand), destinat să influenţeze critica de artă. Acest criteriu face o distincţie între „viziunea tactilă" şi „viziunea optică" sau viziunea apropiată (în două dimensiuni) şi viziunea depărtată (în perspectivă). Servindu-se de acest criteriu, Riegl a studiat diversele tipuri de viziune spaţială care s-au succedat în antichitate — de la reliefurile egiptene la arta greacă, arta helenistică şi arta romană tîrzie (*Spätrömische Kustindustrie*, 1901)[6] şi le-a aplicat, mai departe, artei baroce (Die *Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1898, ediţie postumă în 1908)[7].

Aceste construcţii stilistice au fost determinate de o intenţie artistică, de un *Kunstwollen* şi nu de un proces mecanic provocat de condiţii exterioare. Riegl pune în legătură aceste intenţii estetice cu atitudinile sociale, religioase şi ştiinţifice ale epocii, — dar este vorba de un raport (*Kunstwollen-Weltanschauung*) abia schiţat de autor din punct de vedere metodologic în ultimul capitol al celei mai importante opere a lui.

Max Dvořak a încercat să aprofundeze acest aspect al artei ca istorie a spiritului, dar într-o manieră schematică, după cum i s-a reproșat de către unii, ca o documentație privind viața religioasă și spirituală. Astfel, în loc să facă să fuzioneze istoria culturii și formalismul estetic, el nu a făcut altceva decît să le juxtapună[8]. În același timp, Wundt încerca să studieze problema estetică privind-o ca un moment al unei *Völkerpsychologie* și folosind motive împrumutate de la *Einfühlung* pentru explicarea fenomenelor artei și mitului.

§ 21. – W. WUNDT (1832–1920)

În foarte lunga sa existență, acest gînditor participase sau asistase la multe experiențe speculative: psihologia experimentală a lui Fechner, psihologia socială și lingvistică a lui Steinthal, *Einfühlung*-ul lui Vischer și Lipps, vederile etnologice și sociologice ale lui Grosse etc. El le-a constituit într-un sistem sincretic, operă foarte importantă, rezultat al unei munci extraordinare, de o extremă finețe în arta combinărilor și, în același timp, de o mare originalitate (*Völkerpsychologie*, 1900—1920).[9] Raportul formă-conținut este explicat aici ca raportul limbaj-imaginație, unul fiind un fenomen psihofizic, celălalt un fenomen psihologico-etnologic. (Și la naturaliștii francezi am găsit o distincție de acest gen, mai puțin limpede însă și mai puțin metodică). Mitul este obiectul suprem al fanteziei, — prin ea el se înrudește cu religia. Secretul fanteziei constă în *Einfühlung*, care este o fuziune de asociații reprezentative și de sentimente, o apercepție care animă, *belebende Apperception*. Ceea ce ne reprezentăm este însoțit de o mișcare organică ce provoacă un sentiment afectiv într-o întreagă gamă de intensități. Această afectibilitate, cînd mai acută, cînd mai calmă, încordată sau decontractată, pătrunde în forme, în culori, în sunete și le face să participe la temperamentul nostru. Această însuflețire, antrenare intervine în modelarea celor mai simple unelte, în

formele cele mai elementare de ornamentică primitivă și se dezvoltă apoi în fenomenele mitului și ritmului.

§ 22. – A. SCHMARSOW (1876–1920) ȘI W. WORRINGER (1881–1965)

Originea organică a acestui proces de animare a fost studiat în special de A. Schmarsow[10] care l-a transformat într-un veritabil antropomorfism estetic. Pentru om, arta semnifică un acord cu universul care produce în el o creștere a potențialului vital. Omul recunoaște în obiectele de artă corespondențele existente în propriul său organism. Astfel iau naștere principiile pe care antichitatea le considerase ca valori ontologice: simetria, proporția, ritmul. Schmarsow recunoștea în stilul clasic ca și în cel gotic unele afinități cu diversele părți ale corpului omenesc, în comportament, în atitudinea corporală, în mers etc., împingînd semnificația *Einfühlung*-ului spre aceea a unui joc de analogii între trupul omenesc și motivele arhitecturale, analogii care amintesc de Vitruviu. Cu toate acestea trebuie să recunoaștem că el a știut să pună accentul asupra unor valori inedite ale ritmului și mișcării care nu-și găseau locul în schemele *Sichtbarkeit*-ului și care erau insuficient clarificate în doctrina *Einfühlung*-ului[11].

În operele lui W. Worringer (mai ales în *Abstraction und Einfühlung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, 1908)[12] putem găsi respingerea acestor argumente. El se referă la Riegl, discută cu Lipps și opune organicismului vital al *Einfühlung*-ului un formalism abstract, dar acesta este, de asemenea, de origine psihologică (și nu gnoseologică așa cum era cazul la herbartieni). După Worringer, organicul aparține domeniului realității, în timp ce arta, dimpotrivă, abstracției ideale, pentru a împrumuta terminologia lui Schopenhauer. Aceasta înseamnă transformarea aparenței schimbătoare într-un absolut necesar, ireal și anorganic, reprezentat de formele geometrice elementare, de stilis-

tica liniară, de contrapunctul arhitectonic. Aici se găsește atitudinea artistică originară (*Urkunstwollen*). Împotriva psihologilor naturaliști, Worringer se referă la gîndirea lui Fiedler, dar fără rigoare. De asemenea, el protestează împotriva metodelor istorico-empirice, dar le folosește.

Trebuie menționat că Worringer nu exclude o aptitudine organică a artei, el recunoaște chiar că ea este specifică pentru stilul clasic. Dar acesta este mai puțin pur, mai puțin autentic decît stilul primitiv abstract. Sînt două tendințe care corespund celor două concepții diferite despre lume: cea arhaică, transcendentă, cea clasică imanentă. Rădăcina artei nu este autoafirmarea, cum ar părea să rezulte din *Einfühlung*, căci ea constă în a te recunoaște în obiect; originea artei se află în instinctul de *autonegație* pe care Worringer îl recunoaște cu deosebire în arta primitivă. Această artă manifestă dorința de a evita dezordinea experienței și mărturisește existența unei intimități religioase cu obiectele, de unde căutarea ritmului, a formelor regulate și abstracte considerate ca necesare. Antipsihologismul lui Worringer stabilește în realitate atitudinea psihologică care inspiră gustul modern și simpatia pentru arhaic și primitiv. Worringer nu este un geniu, — teoria sa este cu totul elementară și ne face să ne gîndim la un Nietzsche în sens invers. Totuși, confirmînd datele etnice, schema sa este de o indiscutabilă eficiență[13].

Schmarsow își denumea doctrina *Kunstwissenschaft* pentru a o deosebi de estetica psihologică. În realitate, dezvoltarea sa obiectivă era în întregime întemeiată pe subiectivitatea *Einfühlung*-ului. Și în cazul său ca și în acela al lui Grosse și Wundt, examenul modurilor și condițiilor dezvoltării istorice a artelor nu putea face abstracție de un criteriu estetic pe care îl împrumutau fie de la naturalismul vitalist, fie de la *Einfühlung*. La baza teoriilor lor „științifice" se afla un concept psihologic: frumosul (fie organic, fie expresiv sau amîndouă deodată). La rîndul său, Worringer se referea la frumosul formal. El protesta împotriva

tuturor definițiilor estetice, considerîndu-le unilaterale, dar pleca de la cea mai „estetică" dintre definiții, de la cea mai legată de tradițiile frumosului: regularitatea formală sau, pur și simplu, abstracția geometrică redusă la forme elementare (cu două dimensiuni) și bazată pe argumentele unei *Völkerpsychologie* întrucîtva ipotetică.

Imposibilitatea pentru școala descriptivă, istorică, de a se lipsi de normele deduse din doctrinele precedente este astfel confirmată[14]. Și, deoarece aceste principii s-au dovedit ca ființînd la baza principiilor liberalizate ale „frumosului" înseamnă că, în ciuda tuturor teoriilor sale, *Kunstwissenschaft*-ul era incapabil de a se lipsi de o *Ästhetik*.

§ 23. – EPUIZAREA PROBLEMATICII SECOLULUI AL XIX-LEA

Astfel echivocul raporturilor dintre frumos și artă, dintre valoarea estetică și cea artistică, raporturi mult sărăcite prin reducerea lor la un raport între *formă* și *conținut*, a sfîrșit prin a se deplasa în planul metodologic — între *filosofia* frumosului și *știința* artei, apoi între știința psihologică *subiectivă* și știința tipologică *obiectivă*, zisă „de observație". Evident, echivocul izvora chiar din natura problemei. Acest echivoc constituie pe de altă parte mai puțin un element negativ cît un factor activ, o bipolaritate vitală a culturii artistice a secolului al XIX-lea și, în esență, problematica sa fundamentală. Am văzut cîte teze și combinații a provocat ea în trecut. Dar astăzi?

Se poate spune că această problematică a fost epuizată în secolul al XIX-lea. Uneori, temele s-au păstrat și se încearcă legarea lor dialectică, fapt realizat în cazul unor doctrine germane moștenite din secolul trecut, însă dialectica folosită este anemică și de cele mai multe ori o simplă juxtapunere. După cum vom vedea, același lucru se poate spune și despre unele sisteme celebre, ca

acelea ale lui Lipps, Hamman, Müller-Freienfels sau Utitz. Aceste sisteme nu duc lipsă totuşi de analize aprofundate şi de puncte de vedere originale. Alteori, dimpotrivă, se remarcă uşor că termeni cunoscuţi sînt combinaţi în mod eclectic, fără nici un scrupul metodologic, dar cu rezultate eficiente. Multe consideraţii formaliste, psihologice, sociologice etc. ajung în felul acesta la analize din ce în ce mai complexe ale fenomenelor artistice. Dar dacă asemenea consideraţii sînt de folos criticii practice, dăunează în schimb rigorii şi originalităţii speculative. Acesta este cazul unor autori situaţi între secolele al XIX-lea şi al XX-lea: Wundt (1832—1920), Riegl (1858—1905), Wölfflin (1864—1954), Schmarsow, Berenson etc. În sfîrşit, alteori, s-a încercat rezolvarea antitezelor acestei problematici cu o veritabilă îndrăzneală speculativă — este cazul gîndirii estetice a lui Croce sau a lui Dewey. În sfîrşit, în ultimii ani, problema a fost uneori discutată în afara limitelor acestei problematici, — să ne gîndim de pildă la gîndirea estetică marxistă a lui Lukács, la mistica lui Heidegger, la existenţialismul lui Sartre sau la tentativele neopozitiviste.

În legătură cu această problematică, putem spune deci că estetica contemporană a recurs la soluţii de compromis, că a încercat unele atacuri decisive împotriva ei sau că i-a întors cu hotărîre spatele. Din nefericire, chestiunile nerezolvate n-au fost eliminate efectiv din gîndirea contemporană şi, de aceea, deseori, au rezultat neînţelegeri privind punerea problemelor, neînţelegeri care falsifică rezultatele cele mai remarcabile. Pentru a urmări dezvoltarea ultimelor teorii estetice trebuie să ţinem seama de toate acestea. Prin derivare sau prin comparaţie, problematica sfîrşitului secolului al XIX-lea, aşa cum a fost studiată de noi, nu fără unele simplificări, constituie un punct de reper indispensabil pentru înţelegerea punctelor de vedere mai recente.

SECOLUL AL XX-LEA

§ 24. – PREMISE

Selecţia făcută mai înainte din teoriile secolului trecut, din punct de vedere al esteticii contemporane, ne conduce pînă la urmă chiar la această estetică. Concepţiile examinate se prelungesc pînă în zilele noastre şi de aceea nu este posibil să le neglijăm. Corolarele lor proliferează şi astăzi şi ele tind să se contopească unele cu altele şi să devină sistematice, procurînd astfel material pentru noi teorii. Niciodată ca în primii ani ai secolului nostru n-a existat o asemenea abundenţă de teorii asupra esteticii. Referirea la cele care au precedat ne va ajuta să le înţelegem sensul şi, de asemenea, să interpretăm foarte recentele sondaje, căutarea noilor dimensiuni apărute pe măsură ce secolul înaintează.

Dezvoltarea istorică a unor probleme, cu echivocurile şi metamorfozele lor, va continua să constituie firul conducător al anchetei noastre. Totodată însă, vom ignora cu bună ştiinţă unele luări de poziţie metodologice (care, în general, servesc numai ca criterii explicative) deoarece ele ne par mai mult captivante decît solide.

— Sînteţi pentru o estetică normativă sau pentru una explicativă? — Am văzut că nici una din ele nu poate exista fără cealaltă şi că morfologia cea mai empirică introduce principii de selecţie avînd valoare normativă. Am văzut, de asemenea, doctrine experimentale, pozitive, ridicînd unele constatări empirice la rangul de criterii universale. Chiar acceptarea relativistă a tuturor gusturilor şi a tot felul de arte nu poate face abstracţie de un criteriu de discriminare, mărturisit sau nu: artă-absenţa artei (sau estetică şi nonestetică).

Cel mult putem recunoaşte o deosebire între două tipuri de doctrine, întemeiată pe faptul că judecata estetică nu înseamnă obligatoriu două valori, cum se presupune de obicei, ci trei: artă—absenţa artei — pseudoartă. Vom putea astfel constata că teoria normativă desconsideră deosebirea dintre *absenţa artei* şi *pseudoartă*. Ea nu face decît să polemizeze cu pseudoarta şi tocmai de aceea o reduce la absenţa artei. În fond, este acelaşi lucru dacă o operă nu are nimic comun cu arta ori dacă este nereuşită (să ne gîndim la Fiedler sau la Croce)[1]. Contrariul poate fi verificat în doctrinele descriptive; aici distincţia dintre *artă* şi *pseudoartă* este indiferentă — şi una şi cealaltă sînt considerate artă. Teoria descriptivă se ocupă de obiectele de artă, reuşite sau nu, faptul nu are importanţă. Singurul lucru de care ea se interesează este de a distinge absenţa artei (adică natura), de artă (sau de pseudoartă) care este o operă tehnică, un produs uman (ne gîndim la Riegl sau la Dvořak).

Deosebirea dintre metodele normative şi cele bire dintre *filosofia artei* şi *ştiinţa artei* şi poate fi respinsă în acelaşi fel. Fiecare filosofie presupune unele aporturi ştiinţifice, adică o experienţă verificată. Lucrul este valabil nu numai pentru doctrinele pozitiviste, dar şi pentru cele idealiste, raţionaliste, intuiţioniste etc. cu toate că, uneori, aceste date nu sînt explicite (de exemplu, la Kant). Reciproc, nu se poate face ştiinţă fără principii generale, iar acestea comportă o problematică filosofică. Cînd o ştiinţă se problematizează şi începe să-şi dea seama de fundamentele sale şi de metoda sa, ea devine filosofie.

Este şi mai rău cînd începem să facem distincţia dintre o *filosofie* a „frumosului" şi o *ştiinţă* a descriptive a fost formulată uneori şi ca o deose-

„artei", așa cum s-a petrecut în Germania și în alte părți cu separația dintre *Ästhetik* și *Kunstwissenschaft* (sau *Allgemeine Kunstwissenschaft, General Science of Art*)[2]. Este adevărat că începînd chiar cu Aristotel, ca să nu mergem mai departe, frumosul era un argument ontologic discutat de *Metafizică*, iar arta un argument empiric tratat din punct de vedere tehnic în *Téchne Poietiké*. Dar aceasta arată tocmai pe ce distincții arhaice între metafizică și experiență, greu de acceptat astăzi, se bazează fără să-și dea seama mulți gînditori, chiar dintre cei moderni. Recurgerea la principiile de care am vorbit în legătură cu școala experimentală, cu școala formalistă, ori cu școala istorico-fenomenologică, confirmă faptul că nu mai are sens să distingem o filosofie a frumosului de o știință a artei, după cum nu are sens nici să deosebim o știință a frumosului de o filosofie a artei.

Vom accepta însă distincția dintre o problemă a frumosului și o problemă a artei. Prima se numește problema *estetică*. Lalande definea estetica o „știință avînd ca obiect judecata de apreciere cînd aceasta se aplică deosebirii frumosului de urît" (*Dictionnaire philosophique*, ed. 1947). Este o definiție convențională și este important să nu iei conceptele de *frumos* și de *urît* în mod prea convențional. Trebuie să recunoaștem că doctrinele contemporane privind arta (doctrine mai mult „estetice" decît „artistice", în ciuda intenției lor contrare) au contribuit mai mult la înțelegerea și extinderea frumosului decît la înțelegerea artei, — adică invers față de ceea ce se crede de obicei. Am văzut, în adevăr, cum unele teorii ale secolului al XIX-lea au contribuit la acest rezultat, cu condiția totuși ca distincțiile făcute și definițiile lor să nu fie luate într-un sens prea strict. Cu cît ele insistau mai mult asupra conceptului de artă și îl distingeau de frumos, cu atît le confundau mai mult. Cu cît apelau la o metodă științifică pozitivă, cu atît foloseau mai mult ipotezele filosofice. Curios acest rezultat obținut de teoreticienii secolului al XIX-lea! Referindu-se la principiile hedoniste, organice, formaliste sau istorice,

ei reveneau mereu la principiul frumosului, de multe ori atins, dar conceput mereu ca plenitudine, acord, perfecțiune vitală, socială, formală etc. Arta era o experiență perfectă și, în consecință, frumoasă. Dar un dualism intern apărea de fiecare dată, — formă și conținut, relații și asociații, plăcere imediată și plăcere indirectă etc. Nici cele mai laborioase încercări de simplificare nu au putut rezolva această dicotomie primitivă. De fapt neînțelegerea fundamentală consta nu în a nega dicotomia, ci în a nu ști să o interpretezi.

În ce măsură a contribuit gîndirea secolului al XX-lea la înlăturarea echivocului? Vom vedea în cele ce urmează. Deocamdată să admitem că arta nu este epuizată de principiile frumosului și esteticului. Termenul „estetică" a mai căpătat o semnificație generală (privind totodată frumosul și arta) căreia nu trebuie să ne opunem. Va fi suficient să distingem un sens specific (frumosul) în interiorul unui sens generic. În toate doctrinele se găsesc omonime care jenează, dar nu în asemenea măsură încît să fie necesară o modificare a vocabularului pentru a-i evita. La fel se petrec lucrurile și în cazul nostru.

Evitarea echivocurilor este principala noastră preocupare într-un expozeu care năzuiește să urmărească desfășurarea problemelor artei. Primul echivoc poate fi provocat de o separare confuză între cele două valori, — estetică și artistică. Fie că este vorba de o separație, fie de o identificare, dacă acest lucru este făcut cu claritate, vom obține un fir conducător care ne va permite să descurcăm multe din contradicțiile apărute recent. Un lucru trebuie să fie lămurit: în conformitate cu ceea ce am văzut în capitolul precedent, „frumos" și „estetic" se raportează la toate variațiile posibile ale unui concept foarte simplu din punct de vedere formal, — acela care începînd cu pitagoricienii s-a precizat treptat ca fiind un concept de perfecțiune. (Polemicile lui Burke sau chiar ale lui Kant nu au fost altceva decît variații asupra acestui concept; ele marchează evoluția și îmbogățirea sa față de formele anterioare mai ele-

mentare). „Artă" înseamnă ceva pentru care *estetica* este o simplă condiție ce urmează a fi determinată. De aceea, ori de cîte ori o doctrină dizolvă valoarea artistică în valoare estetică, ea își greșește ținta. A afla această necunoscută este obiectul cercetărilor noastre în domeniul doctrinelor contemporane.

IV. GÎNDIREA LUI B. CROCE

§ 25. – INTUIȚIA-EXPRESIE

Am văzut că estetica secolului al XIX-lea era însuflețită în general de o problematică dualistă, bazată cînd pe opoziția dintre *frumos* și *artă*, cînd pe aceea dintre *formă* și *conținut* (totuși prima antiteză era aceea care reapărea de obicei tocmai cînd se credea că a fost rezolvată printr-unul din cei doi termeni). De aceea estetica lui Benedetto Croce, care rupea cu tradiția acestor opoziții sau juxtapuneri sterile și depășea cu mult încercările de conciliere ratate, a apărut cu atît mai nouă și mai originală la începutul secolului al XX-lea.

În 1900, B. Croce a prezentat Academiei Pontaniane din Neapole un memoriu intitulat: *Teze fundamentale ale unei estetici ca știință a expresiei și lingvistică generală*, iar în 1902 a publicat o *Estetică privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*[3], lucrare care relua și îmbunătățea primele teze. Scrierile care au urmat au constituit o dezvoltare a gîndirii sale. Dintre acestea, cele mai importante sînt: *Asupra caracterului liric al artei*, 1908; *Breviar de estetică*, 1912; *Caracterul de totalitate al expresiei artistice*, 1917; *Arta ca creație și creația ca acțiune*, 1918; *Estetica in nuce*, 1929; *Poesia*, 1936, — fără a mai pomeni de alte numeroase studii în care autorul a formulat aplicarea critică și istorică a acestor principii. Desigur într-o

operă atît de vastă vom putea constata și unele modificări ale punctelor de vedere și vom putea ridica unele obiecții privind perfecta valabilitate a unora din concluziile sale succesive, dar dacă fiecare luare de poziție dă naștere la anumite obiecții, nu este posibil, în schimb, să contești unitatea unei asemenea gîndiri.

Arta este o formă de cunoaștere cu care este dotat oricine. Fără ea nu s-ar putea concepe nici una din celelalte activități, teoretice sau practice: ea este cunoașterea imediată, individuală sau *intuiția*. Croce a fost deseori acuzat că a construit o estetică bazată pe o metodă deductivă. Astfel ea este înglobată în discreditul general pe care unele cercuri, mai ales anglo-saxone, îl rezervă idealismului. În realitate, estetica lui Croce nu este deductivă și este îndoielnic că ar fi idealistă. Ea a fost formulată spre anii 1900, înainte ca autorul să-și fi precizat gîndirea într-un sens idealist. Procedeul lui Croce nu este o dezvoltare prin deducție metafizică, ca acela al idealiștilor, ci prin conotație și denotație; este, dacă vrem, un procedeu prin inventariere, ca cel al prekantienilor și kantienilor. Croce face deosebirea dintre o cunoaștere prin simțuri (moment pasiv și material), o cunoaștere intuitivă și o cunoaștere logică (cele două din urmă, spirituale) și insistă asupra caracterizării cunoașterii intuitive separînd-o de celelalte două pentru a-i preciza locul față de ele ca și față de celelalte forme de activitate, — utilitară și morală[4]. Nu din întîmplare un critic subtil a obiectat că această separare radicală a activităților spirituale amintește de vechile *facultăți sufletești*[5]. „Intuiția" este reprezentarea imediată a particularului și ea coincide cu *expresia*. Expresie înseamnă „formă", determinare sensibilă a individualului (opusă universalității sau abstracției logice). Nu există intuiție care să nu fie precizată în cuvinte, în culori, în sunete etc. O viață interioară neexprimată nu există. Sau avem intuiții care se exprimă în imagini, sau gîndiri care se formulează în concepte, sau, în sfîrșit, volițiuni care se traduc în acte. La rigoare, putem spune că nu există

decît expresii (imagini ori concepte) sau comportamente și acte. Viața spirituală, chiar viața mentală cea mai abstractă, este întotdeauna concretă, individualizată.

Nu există intuiție care să nu fie expresie, ceea ce este echivalent cu a spune că nu există semnificație fără semn. Succesul anumitor formule, dezbaterile pe care le provoacă, durata eficacității lor sînt determinate de faptul că ele sînt anticipații ale unor poziții mentale viitoare. Același lucru se poate spune despre această simplă și riguroasă ecuație *intuiție-expresie* pe care și azi, după cincizeci de ani, o mai găsim încă actuală. Pe de altă parte, tocmai din cauza tendinței sale spre progres și perfecționare în raport cu gîndirea anterioară, această concepție neglijează unele probleme și, după părerea mea, pare retardatară dintr-un anumit punct de vedere.

§ 26. – IDEALITATEA INTUIȚIEI

Am văzut că estetica experimentală, ca și cele ale *Einfühlung*-ului și *Sichtbarkeit*-ului (ca să ne limităm la curentele cele mai precise și mai fecunde de la sfîrșitul secolului al XIX-lea), recunoșteau manifestarea fiziologică ca un factor estetic, — expresia însăși este un gest, o operație fizică. Reacționînd împotriva pozitivismului acestei epoci, Croce deosebea (chiar în „tezele" sale primitive) o *expresie naturalistă*, fiziologică, și o expresie *estetică*, ideală, — una practică, cealaltă teoretică. Această distincție era poate utilă și necesară din punct de vedere al unei statistici a rezultatelor spirituale, dar nu și din noul punct de vedere (de la care pornise gîndirea celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea) al examinării procesului complex și a naturii experienței estetice. Între un simplu gest sau reacție fizică și o intuiție sau reprezentare imaginativă, există fără îndoială o diferență enormă. Dar luînd în considerație numai faptul acesta, Croce n-a văzut că și imaginația, cînd este individualizată și concretă, ca în artă,

implică gestul, actul fizic, operația. Pentru a o separa de expresia practică, el a atribuit expresiei estetice un caracter ideal pur; „expresia" este pentru Croce total *in interiore homine*. Opera de artă are, desigur, o plenitudine și o concretizare sensibilă, dar este vorba de o sensibilitate ideală, realizată într-o pură prezență mentală sau intuiție pură. Este un sistem de semne ideale și cînd se materializează în fapte fizice, formează un proces extrinsec, inopinat, comod, o *praxis* și nu o *theoresis*.

Acest caracter mental al obiectului estetic, care îl sustrage oricărei judecăți de existență, pare să coincidă la prima vedere cu bine cunoscutul caracter de „dezinteresare" susținut de Kant, cu deosebirea că filosoful german se mărginea să spună că aprecierea frumosului implică o neutralizare a concluziilor logice și practicilor inerente judecății de existență referitoare la obiect[6]. De la această afirmație, foarte întemeiată în sine, Croce ajunge să afirme contrariul, — caracterul pur mental, imaginar al intuiției și independența realizării sale tehnice, materiale. Una este a afirma că judecata de gust nu ține seama de unele consecințe pe care le antrenează cu sine judecata de existență și că obiectul estetic este supus unui *epoché* și este judecat *ca și cum* nu ar exista în sine (aserțiunea lui Kant) și alta a spune (teza lui Croce) că ea este perfectă din punct de vedere al „ideii" și că existența sa fizică este un adaos, o traducere în practică în scop mnemotehnic.

Astfel, problema producției materiale ca și aceea a procesului tehnic datorită căruia ea se realizează este îndepărtată ca extrinsecă. Croce privește cu oarecare iritare (ce-i drept, cele mai multe din ele generice și uneori naive) de a găsi o trecere de la intuiție la expresie pe baza procesului fiziologic, încercări făcute de aproape toate esteticile de la finele secolului al XIX-lea. De aceea el face imediat să coincidă *expresia* cu *intuiția*. Această coincidență implică și ea, în adevăr, o mediație, aceea a unui proces ideal, a unei activități spirituale, o

activitate a Spiritului. Față de această mediație transcendentală, orice producție materială devine un proces empiric, căruia el nu găsește de cuviință să-i acorde nici o atenție. Intuiția este *theoresis* pură, distinctă de practică. Arta presupune astfel acea distincție sistematică pe care ar fi trebuit să o fundamenteze. Un fapt însă de care autorul nu ține seama este acela că el ia o simplă noțiune psihologică (născută mai ales din experiența literară) drept un principiu speculativ, — puritatea theoresisului său nu este altceva decît teza psihologică a „mentalismului". Aici nu este vorba de deducție, ci de o confuzie[7].

§ 27. – TEORETICITATEA ARTEI

În modul acesta problema artei a fost transformată într-o problemă pur teoretică prezentînd avantajele unei extreme simplificări. Aceste avantaje explică marea influență a gîndirii lui Croce și utilitatea incontestabilă a criteriilor sale critice. Astfel se explică, de asemenea, cum a dispărut un întreg aspect al artei, acela al problemei tehnice (redusă la o problemă practică), esențială mai ales pentru înțelegerea artei contemporane.

Croce a dat o formulare liniară unei concepții despre artă pe care o putem numi clasică, deoarece el primește și regăsește în mod speculativ cele mai mari cuceriri ale esteticii din ultimele două secole:

1) Arta este pentru B. Croce expresia intuiției individului, cum era *oratio perfecte sensitiva* a lui Baumgarten.

2) Se recunoaște în intuiție un sentiment care devine imagine, adică arta este întotdeauna lirică. Și G. B. Vico insistase asupra coincidenței dintre sentiment și imaginație.

3) Conținut și formă sînt același lucru, — o problemă de care se ocupase și Hegel și, după el, teoreticienii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Intuiția este expresie, conținutul este

formă. Sentimentul se traduce în întregime prin

imagini şi, ca atare, se purifică, încetează de a fi un simplu act practic, se transformă într-o formă teoretic autonomă, anterioară şi ireductibilă la forma logică.

4) Din această cauză, caracteristica artei nu este totuna cu aceea a istoriei, nu este ceea ce numim realul; reprezentarea estetică face abstracţie de judecata de existenţă (aşa cum afirmase Kant). Un predicat de *existenţă* este un predicat *universal* prin mijlocirea unei judecăţi logice concrete (sau judecată istorică). Aceasta înseamnă a categorisi obiectul cunoaşterii în conformitate cu una din cele patru forme de sinteză în care el se realizează: estetică, logică, economică şi morală. Intuiţia face, din contră, abstracţie de această judecată, ea este o cunoaştere prin imagini şi nu prin concepte. Ca atare, ea este anterioară faţă de tot ce există, — real sau ireal — este o reprezentare pură sau ideală.

Idealitatea artei este aşadar obţinută printr-o simplificare care izolează intuiţia de judecată (iar percepţia este judecata istorică cea mai elementară) şi ea constituie un act de purificare. A depăşi iminenţa naturală (sau interesul *practic*) şi a preceda meditaţia *logică* (sau judecata istorică), iată ce caracterizează expresia estetică şi face din ea un limbaj pur. Acesta este sensul în care a definit Croce arta ca limbaj. În natura sa originară şi autentică, limbajul nu este un ansamblu de interjecţii sau de gesturi impulsive. (Deşi anumite discursuri lungi pot fi simple interjecţii sub formă de imprecaţii sau rugăminţi.) Acestea sînt manifestări imediate, reacţii practice, şi ele nu constituie încă un limbaj. Invers, discursul logic în care cuvintele nu constituie imagini ci funcţionează ca semne ale unor raporturi abstracte, clase sau categorii, nu este limbaj. În acest din urmă caz, limbajul estetic intră în discursul logic numai prin ceea ce acesta din urmă are individual, intuitiv. „A gîndi logic înseamnă de asemenea a vorbi" (*Estetica*, cap. III), a te exprima; în orice fel s-ar produce aceasta (chiar prin gesturi, sau semne) apare implicat un moment de cunoaştere indivi-

dual, care este un moment estetic. „Orice operă de ştiinţă este totodată o operă de artă... orice proză are latura sa de poezie" (*ibid.*). Limbajul este considerat ca un sinonim al expresiei, — artă şi limbaj, estetică şi lingvistică coincid. Ele marchează momentul intuitiv *oratio sensitiva*, al cunoaşterii individuale. Vom vedea la momentul potrivit problemele pe care le ridică această afirmaţie.

§ 28. – CROCE ŞI FORMALIŞTII. ARTA-LIMBAJ

Înţelegem acum raportul dintre estetica lui Croce şi estetica figurativă a formalismului. Nu din întîmplare printre atîtea doctrine pe care le considera a fi „demne întru totul de decadenţa filozofică a celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea (*Estetica*, partea I, cap. XVIII), Croce a făcut o excepţie în legătură cu teoria lui Fiedler şi a discipolilor săi. Cu aceştia, raporturile sînt cînd prieteneşti, cînd de ostilitate, acord sau dispută, solidaritate sau incompatibilitate, dar niciodată nu au caracterul unui refuz. Croce îi acuza pe formalişti că se fixează în mod abstract asupra formei şi că neglijează aspectul liric, transfigurarea conţinutului. Pe de altă, parte, el recunoştea că experienţa formalistă era eficace şi utilă împotriva exceselor privind conţinutul artei[8]. Dacă vom examina apoi ce au comun cei doi adversari, vom vedea că şi unul şi celălalt au redus estetica la lingvistică. Croce îşi intitula teoria expresiei: *Estetica concepută ca... lingvistică generală*. Dar am văzut că şi Fiedler îşi fundamenta noţiunea de productivitate formală a artei pe paralelismul acesteia cu limbajul. Ca şi limbajul verbal, viziunea este o activitate creatoare, nu reproducătoare; expresiile „sculptural", „pictural" etc. sînt un limbaj artistic, opus limbajului logic, ca şi la Croce. Este de la sine înţeles că distincţia pe care o face Croce între limbajul intuitiv şi cel logic nu conţine exact aceeaşi antiteză ca limbajul figurativ şi cel logic, sau viziunea şi cuvîntul la Fied-

ler. În adevăr, Croce nu admite diviziunea dintre diversele limbaje artistice (figurativ, literar, muzical), intuiția estetică fiind întotdeauna una. În fine, în timp ce formaliștii au căutat să precizeze cît mai mult (nu interesează dacă au reușit sau nu) lectura sintetică și stilistică a viziunii estetice, Croce a refuzat să facă acest lucru, considerîndu-l ca un artificiu intelectualist, o retorică abstractă. Limbajul este o intuiție spontană, — regulile sînt abstracții aposteriori, forme moarte, scoase dintr-un organism viu. Arta, ca limbaj, rămîne totuși o bază comună pentru formaliști și pentru Croce.

§ 29. – CONSECINȚE ȘI CONTRADICȚII ALE TEORESISULUI ARTISTIC

Conceptul de artă ca limbaj, sau intuiție-expresie, constituie principiul estetic al lui Croce de la prima și pînă la ultima sa lucrare. Totuși el a simțit nevoia de a preciza continuu definiția sa. Și, precizînd-o, a transformat-o și a ajuns la concluzii neașteptate.

În lucrarea *Încercare asupra lirismului* apărută în 1908 el a subliniat faptul că intuiția este expresia unui sentiment, sinteza unei emoții și a unei imagini, iar în *Breviarul de estetică* (1912) el notează că aceasta este o intuiție pură, ideală, și, în consecință, o expresie care nu este nici logică nici practică și care are ca obiect nu un sentiment particular ci unul cosmic (1917, *Caracterul de totalitate al expresiei artistice*). Aceasta înseamnă că este vorba de o expresie care nu este nici naturalistă, nici oratorică, nici hedonistă, nici intelectuală, ci poetică. În acest sens, *poetic* coincide cu *pur*, catartic sau universal (*Poezia*, 1936). Dacă nu este așa nu mai avem artă, ci literatură.

Definiția primitivă a artei ca intuiție a individualului (1900) s-a transformat astfel în intuiție a universalului. Nu este o contradicție, ci aprofundarea filosofică a conceptului *individual*, diferențiat din ce în ce mai precis de *particular* și de *specific*. În gîndirea matură a lui Croce, „individualul" autentic semnifică un individual universalizat (dotat cu caracterul de totalitate cosmică, adică inserat în mod intrinsec într-un tot: *singularul* kantian și hegelian), după cum „universalul" autentic semnifică universalul individualizat („universalul concret", judecata istorică, proprie filosofiei și istoriei). Nu este mai puțin adevărat că prin aceasta ne-am depărtat mult de noțiunea primitivă de artă, cunoaștere naivă, spontană și imediată.

Intuiția s-a caracterizat astfel ca lirică și catartică. Dar ce înseamnă „catharsis"? Dezinteresare practică și, totodată, dezinteresare logică — plăcere fără interes, universalitatea fără concept a frumosului kantian? Se pare că la aceasta s-a oprit Croce în ultima sa lucrare de estetică (*Poezia*, 1936)[9]. Poezia nu este literatură, — ea nu este nici emotivă, nici oratorică, nici hedonistă, nici explicativă. Acestea sînt însă definiții negative care l-au exasperat întotdeauna pe Croce. El încearcă să dea o definiție pozitivă prin termenul de „cosmic". Dar acesta sau rămîne un termen vid în care cititorul poate pune orice dorește și care poate fi învinuit de misticism, cum a și fost dealtfel[10], sau, dacă se caută a-i preciza sensul, el indică o concepție de artă care se transformă în aceea de filosofie, așa cum a fost cazul cu idealiștii postkantieni. Cunoaștere pură, „poezia leagă din nou particularul de universal, primește în ea, depășindu-le deopotrivă, durerea și plăcerea, înălțînd mai presus de antagonismul părților viziunea unității părților în întreg, mai presus de conflict armonia și mai presus de mărginirea finitului întinderile infinitului. Această pecete de universalitate și de totalitate este caracteristica ei" (*Poezia*, cap. II)[11]. Dar cel care cunoaște concepția lui Croce despre istorie, care înțelege totul și iartă totul, care recunoaște caracterul pozitiv și universal al fiecărui detaliu, care măsoară și judecă detaliul prin întreg, își va da seama că această definiție a artei nu o distinge de istorie sau, în cazul lui Croce, de filosofie.

Croce şi-a început activitatea filosofică cu un eseu juvenil în care identifica istoria cu arta[12]. Mai tîrziu a separat-o de artă atribuindu-i un caracter filosofic care tindea spre universal. Dar, se poate spune, concluzia cercetărilor sale estetice a fost aceea de a recunoaşte şi universalitatea artei şi de a o face să coincidă din nou (fără să vrea) cu istoria ca viziune cosmică totalitară şi filosofică. Dar prin ce se distinge *individualul universalizat* al poeziei de *universalul individualizat* al istoriei? Dacă răspundem că poezia nu este cunoaştere prin concepte, ci prin intuiţie, prin imagini, revenim la punctul de plecare. Şi am văzut că însuşi Croce a simţit nevoia unor precizări. Şi le-a făcut tocmai în sensul idealist, cu dezavantajul implicat pe care l-am văzut, acela de a nu putea distinge cunoaşterea estetică de cunoaşterea raţională, aşa cum se întîmplase cu Schelling şi cu Hegel.

Dar se impune şi o altă constatare: conceptul de „catharsis" readuce arta la acel criterium de *puritate* pe care l-am mai întîlnit şi la formalişti şi o defineşte — cu ajutorul principiului „cosmic" — prin noţiuni ca aceea a unităţii multiplului, a părţilor întregului sau a particularului în universal, în care recunoaştem principiile milenare ale ontologiei frumosului. După cele ce am spus despre Fiedler, putem considera încercarea lui Croce ca fiind paralelă cu a acestuia. Ostili şi unul şi altul definirii artei ca un frumos psihologic, ei au căutat să o identifice cu o formă autonomă a adevărului (caracter teoretic al artei), pentru ca în final să dea peste principiile unui frumos ontologic, — Fiedler într-un sens formalist, Croce într-unul dialectic, hegelian.

Astfel, la capătul gîndirii croceene, se pune din nou problema pe care părea că o eliminase, — raporturile frumosului cu arta. Dar subordonarea frumosului faţă de artă, prin răsturnarea raportului tradiţional, nu i-a fost de folos. Întotdeauna frumosul, înţeles ca puritate, dezinteresare, universalitate[13], este acela care hotărăşte în legătură cu expresia artistică şi nu invers.

§ 30. – INTUIŢIA-EXPRESIE, SICHTBARKEIT ŞI EINFÜHLUNG

Şi *artisticul* cedează în faţa *esteticului*. Conţinutul acestei concepţii „estetice" o deosebeşte totuşi de aceea a formaliştilor. Am putut constata afinităţile lor pe baza artei ca limbaj. Dar aceea a formaliştilor era o *limbă* — o sintaxă şi o stilistică — pe cînd cea a lui Croce un *limbaj*, o expresie individuală. Numai idealitatea este aceea care permite conţinuturilor să devină formă, adică expresie, limbaj. Pentru Croce, conţinutul este tot una cu expresia sa, căci amîndouă sînt de natură ideală. Conţinutul este formă pentru că forma a adoptat idealitatea conţinutului. Aceasta duce la o consecinţă care îl desparte pe Croce de formalişti.

Această dimensiune ideală a intuiţiei-expresie, la care Fiedler nu adera, interzice lui Croce separarea artelor. De aici decurge şi teza sa binecunoscută privind unitatea artelor. Intuiţia estetică este făcută din imagini, din culori, sunete, cuvinte, operaţii ale spiritului. Ce-l împiedică, aşadar, pe Croce să recunoască faptul că aceste intuiţii se formulează în conformitate cu dimensiuni perceptive separate, spaţiale, muzicale, verbale etc.? Nu există de fapt tot atîtea intuiţii cît şi expresii, iar expresiile nu sînt ele distincte în funcţie de sensul lor? Da, dar această sensibilitate este ideală, ea nu are în mod necesar realitate materială; se ştie că în mod ideal există culori sonore, melodii descriptive, cuvinte sculpturale etc. Aceste diverse forme de sensibilitate nu rămîn separate decît dacă admitem materialitatea expresiei (adică intuiţia nu se poate exprima fără să se materializeze în mod perceptibil). Numai percepţiile se disting şi se exclud una pe alta, — a vedea este un lucru, a auzi este altceva. Aparţinînd unei unice dimensiuni ideale, senzaţiile intuitive, imaginile mnemonice, dimpotrivă, se contopesc sau se asociază în mod continuu. În felul acesta, de asemenea, o dimensiune perceptivă exclude o altă dimensiune perceptivă (vederea, auzul etc.), dar poate să-i

evoce în mod ideal conținutul (o culoare pentru un sunet și viceversa etc.). Ca atare, pentru Croce, orice intuiție concentrează în ea elementele tuturor simțurilor. De aceea, concluziile lui Croce sînt inverse față de cele ale „vizualiștilor" care plecau de la separarea dimensiunilor intuitive (și, în consecință, vorbeau de o vizualitate pură) căci pentru ei, aceste dimensiuni se confundau cu mijloacele lor perceptive, cu procesele lor fizice sau cu gesturile lor tehnice. Pentru ei, intuițiile erau expresii materiale, tehnice, și nu simple expresii ideale, iar mijloacele materiale, perceptive, erau izolabile și nu puteau să se confunde.

Concluziile lui Croce se apropiau dimpotrivă, mai mult de tezele esteticii psihologice ale *Einfühlung*-ului[14]. Oricît de ciudat ar putea să pară faptul acesta, dacă ne gîndim cît de puțină atenție și considerație a acordat Croce acestei mișcări, față de interesul și stima manifestată pentru Fiedler și formalism[15], este neîndoios că acest concept crocean al artei ca *lirism* — după care un sentiment conferă unitate și coerență expresiei artistice — se apropie întrucîtva de un altul bine cunoscut, — acela care constă în a face ca subiectivitatea noastră organică și psihologică să treacă în lucruri pentru ca, în final, să le investească cu personalitatea noastră — concept ai cărui apărători au fost teoreticienii *Einfühlung*-ului. Totodată, conceptul de „cosmic" dezvoltă și integrează în acest sens pe acela de „lirism", așa cum ar face o personalitate care, deschizîndu-și larg sufletul, ajunge să se contopească cu lumea. Tocmai din cauza aceasta el nu înlătură inconvenientul *Einfühlung*-ului, conservarea unui dualism latent între conținut și formă. Sentimentul care intră în sinteza artistică — fie că este individual, fie că este cosmic — este mult anterior, iar forma artistică nu face decît să-l exprime. Și aceasta, cu toate că Croce, conștient de pericolul unei astfel de detașări, a insistat asupra conceptului de artă ca creație (1918)[16].

Putem spune deci că cele două concepte care formează concluzia esteticii lui Croce — unul

negativ, al *purificării*, celălalt pozitiv, al valorii sale *cosmice* — nu se armonizează perfect. Unul ajunge să se elibereze de psihologie și să revalorizeze factorul formal (el poate fi măsurat plecînd de la datele *Sichtbarkeit*-ului); celălalt duce la o interpretare psihologică a artei și, la rigoare, la o dezvoltare a factorului de conținut în sens universal (poate fi măsurat prin *Einfühlung*). Pentru Croce, coincidența și contradicția celor două aspecte nu au format niciodată obiectul unei anchete. În aceasta constă problema nerezolvată a esteticii sale.

§ 31. – ESTETICĂ ȘI CRITICĂ

Nu credem că paginile precedente au putut da o imagine completă a gîndirii estetice a lui Croce, ci numai o privire generală. Am fost nevoiți în primul rînd să detașăm argumentele sale estetice de legăturile lor cu sistemul său, adică de raporturile lor cu Logica, Etica, Istoriografia, fără de care ele își pierd valabilitatea[17]. Credem că am prezentat totuși un tablou al complexității problemelor pur estetice pe care le-a ridicat gîndirea lui Croce.

În acest sens, nici un gînditor contemporan n-a înfruntat cu mai mare hotărîre speculativă sarcina de a clarifica rațional subiectul său. Adăugăm că, spre deosebire de alți autori, — exclusiv teoreticieni sau exclusiv empirici — Croce a procedat sistematic, atît în aplicarea ideilor sale, cît și în definirea lor. De aici decurge un merit incontestabil: concepția sa privind arta este confirmată în mod concret prin vasta sa cercetare critică[18]. Dar tot de aici decurge și un inconvenient care compromite serios teoria sa. La Croce, competența și puterea de pătrundere în calitate de critic sînt indiscutabile (desigur în limitele unui anumit gust, bine definit din punct de vedere istoric), dar ele se limitează la un singur domeniu estetic, — acela

al artei literare. Ostil oricărui diletantism, el re-

fuză să-şi extindă activitatea de critic în afara domeniului său propriu şi să-şi aplice principiile în domeniul artelor figurative şi al muzicii, mai ales în cel din urmă[19]. Este adevărat că discipolii săi au făcut uneori şi acest lucru, şi încă excelent. Totuşi, estetica lui Croce, la origine ca şi în dezvoltările sale, apare modelată pe o experienţă unilaterală, — experienţa literară[20] — şi de aceea ne este permis să credem că unele din ideile sale fundamentale (ca idealitatea expresiei, unitatea artelor, subaprecierea tehnicii) ar fi puse greu la încercare de o experienţă picturală sau muzicală[21].

Să vorbim mai bine despre ceea ce a constituit aspectul cel mai semnificativ al criticii şi istoriei sale literare. Critica estetică a fost concepută şi realizată de el ca o apropriere de intuiţia artistului printr-un procedeu care ţine totodată de analiză şi de evaluare. Scopul? Acela de a recunoaşte, prin examinarea operei de artă, natura particulară a inspiraţiei poetice şi de a separa momentele artistice de momentele prozaice, logice sau practice (poezie-nonpoezie). Aceasta a dus uneori la dezagregarea unei personalităţi, sau a unei întregi opere (*Divina comedie*, de exemplu, este împărţită în episoade poetice, politice, explicative, teologice). Cu deosebire însă, procedeul a dus la negarea caracterului istoric al artei. La drept vorbind, arta nu produce istorie. Intuiţia poetică este individuală, fără repetiţii şi continuitate, este întotdeauna ceva nou. Ceea ce constituie istoria artei sau nu este încă artă (experienţele de viaţă, care nu formează decît materialul), sau nu mai este artă (formele stilistice abstracte, regulile retoricii). De aceea Croce se opune deseori unei istorii a artei concepută pe „subiecte" sau pe „genuri". El a admirat mult *Istoria literaturii italiene* a lui De Sanctis (chiar a îngrijit una din ediţii) pe care nu a considerat-o totuşi ca o anchetă pur estetică, ci mai degrabă, în mare parte, ca o istorie a moralei şi a civilizaţiei italienilor, bazată pe documente literare[22]. Intuiţia poetică de care se ocupă estetica este aceea a indivizilor şi, ca atare, intră în viaţa lor cotidiană, — fiecare este

poet pentru el însuşi. În sensul cel mai elevat, ea este specifică momentelor privilegiate şi ea creează arta, dar ea nu este specifică generaţiilor, nu are continuitate şi evoluţie şi, de aceea, nu are nimic comun cu istoria[23]. Dar cum se face atunci că operele de critică literară ale lui Croce se prezintă, aproape toate, sub un aspect istoric, ca nişte culegeri de episoade sau de portrete, iar uneori, de anecdote? După părerea sa, este vorba de episoade, sau anecdote care se raportează nu la istoria artei, ci la o istorie unitară a vieţii spirituale în general.

Totuşi, nu trebuie să credem că latura pozitivă a criticii croceene rezultă numai din fineţea gustului său, din flerul său, din capacitatea sa de a recunoaşte instantaneu şi instinctiv rezultatele poetice, degajînd adevăratele cuceriri ale expresiei de aspectele false, — hedoniste, oratorice sau didactice. Meritul metodei sale se datorează şi unui procedeu intelectual, acela de a fixa prin concepte generale (pseudoconcepte) *motivul generator* sau *motivul fundamental* al unei opere de artă (de exemplu al capodoperei lui Ariosto) sau chiar al întregii producţii a unui autor (de exemplu a lui Shakespeare sau Corneille). Este vorba de un procedeu pe care B. Croce l-a aplicat cu rezultate excelente şi celebre, mai mult decît l-a dezvoltat din punct de vedere metodologic. Putem asemui acest procedeu cu conceptul „schemei mentale dinamice" al lui Bergson (a se vedea *L'effort intellectuel*, 1902) sau cu acela al „imaginii mediatoare" (a se vedea *L'intuition philosophique*, 1911), care joacă un rol analog, cu toate că Bergson nu s-a ocupat de critica literară. Dar căutarea unui motiv „generator" se raportează de cele mai multe ori la analiza psihologică şi degenerează pînă la urmă într-un studiu istoric. Înţelegem atunci de ce B. Croce, atent la diferenţieri şi grijuliu în a salva autonomia artei, n-a dus pînă la ultimele consecinţe analiza acestui procedeu pe care l-a aplicat totuşi cu un extraordinar succes[24].

BIBLIOGRAFIE

Studiile asupra Esteticii lui B. Croce sînt foarte numeroase. Ne mărginim să citãm:

A. Aliotta, *L'estetica di B. Croce e la crisi dell'idealismo italiano,* 1920, 1951.

U. Spirito şi L. Volpicelli, *B. Croce,* 1929.

G. Calogero şi D. Petrini, *Studii crociani,* 1930.

E. Colorni, *L'estetica di B. Croce,* 1932.

N. Petruzzellis, *L'estetica dell'Idealismo,* Padova, 1942 (1950).

J. Lemeere, *L'esthétique de B. Croce,* Paris, Vrin, 1936.

A. Attisani, *Interpretazioni crociane,* Messina, 1953.

C. Carbonara, *Sviluppo e problemi dell'estetica crociana,* Neapole, 1948.

C. Sgroi, *B. Croce, svolgimento storico della sua estetica,* 1947.

A. Caracciolo, *L'estetica di B. Croce nel suo svolgimento e nei suoi limiti,* 1948; *L'estetica e la religione di B. Croce,* Arona, 1958.

G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello Stile;* Partea I, Milano, 1950.

V. Sainati, *L'estetica di B. Croce, dall'intuizione visiva all' intuizione catartica,* Florenţa, 1953.

E. Souriau, *L'esthétique de B. Croce* în „Revista Internaţională de Filosofie" 1953, fasc. 4, Nr. 26.

C. G. Seerveld, *B. Croce's Earlier Aesthetic Theories and Literary Criticism,* Kampen (Olanda), 1958.

O bibliografie completă a operelor lui B. Croce şi asupra acestei opere pot fi găsite în următoarele lucrări:

Pînă în 1920: G. Castellano, *Introduzione allo studio delle opere di B. Croce,* Bari, 1920; *B. Croce,* ed. a 2-a, Bari, 1936.

De la 1920 la 1942: L'opera filosofica, storica e letteraria di B. Croce, eseuri de diverşi autori cu bibliografie, Bari, 1942.

De la 1900 la 1950 în *Bibliografia filosofica italiana dal 1900 al 1950,* vol. I Roma, 1950 (pp. 328—334).

De la 1941 la 1953: B. Croce, a cura di F. Flora, Saggi e bibliografia, Milano, 1953; şi în numărul 26 al „Revistei internaţionale de filosofie", dedicat lui B. Croce, 1953. În afara culegerilor deja citate pot fi consultate unele studii remarcabile în: *The Philosophy of B. Croce,* în colecţia *The Living Philosophers,* Norwestern University, Evanston and Chicago, 1942; „La Rassegna d'Italia", Nr. 2—3, februarie, martie 1945, dedicată lui B. C.; *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana* (1896—1946) sub îngrijirea lui C. Antoni şi R. Mattioli, 2 vol., Neapole, 1950; *Omaggio a Croce, Saggi sull'uomo e sull'opera* sub îngrijirea lui C. Antoni, A. Attisani, R. Bacchelli, M. Fubini etc., edit. RAI, Torino, 1953; *Benedetto Croce,* caiet al revistei „Letterature Moderne" sub îngrijirea lui F. Flora, 1953; „Rivista di Filosofia", Torino, Nr. iulie 1953, consacrată lui B. Croce; „Revue Internationale de Philosophie" Bruxelles, 1953, Nr. 26.

NOTE
la capitolul IV

[1] Vezi de B. Croce, *Poeti, letterati e produttori di letteratura* (1905), în „Problemi di estetica". O soluţie de compromis care salvează pseudo-arta a apărut sub titlul de „Literatură", în ultima lucrare de estetică a lui Croce, *La Poesia,* 1936, teză prea puţin coerentă şi prea puţin satisfăcătoare (ea face să se nască vechea teorie a *ornamentului*). *La Poesia* este tradusă în franceză (PUF, 1951), în spaniolă (Buenos-Aires, 1954) şi în românește (Bucureşti, 1972).

[2] Termenul „Ştiinţa generală a artei" n-a avut răsunet în Italia. El este de origine germană şi s-a dezvoltat mai ales în această ţară. Acolo avusese deja loc un congres consacrat *Kunstwissenschaft*-ului în 1873 la Viena, iar în 1876 s-a publicat la Stuttgart un *Repertorium für Kunstwissenschaft.* În 1906 a început să se vorbească de o *Allgemeine Kunstwissenschaft* în legătură cu un tratat al lui M. Dessoir (*Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft,* Stuttgart) şi cu revista fundată de el („Zeitschrift für Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft", 1906—1939). Termenul este şi astăzi folosit în Germania. Şi astăzi se publică un *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* condus de H. Lutzeler la Stuttgart. Altfel s-au petrecut lucrurile în Franţa. Aici, după ce a fost adoptat termenul, în 1918 a fost creată la Sorbona (pentru a-i fi încredinţată lui V. Basch), o catedră de *Estetica şi ştiinţa artei.* A fost constituită de asemenea o *Asociaţie pentru studiul artelor şi pentru cercetări privind ştiinţa artei.* Termenul a fost sancţionat de un *Congres internaţional de Estetică şi de Ştiinţa artei* care a avut loc la Paris în 1937. În 1945 însă această Asociaţie s-a transformat în *Societatea franceză de Estetică,* şi, începînd din 1948, organul său a fost „Revista de Estetică". De asemenea, din 1942 există în Statele Unite *American Society of Aesthetics* organizată pentru „The Advancement of Philosophical and Scientific Studies of the Arts" şi „Journal of Aesthetics and Art Criticism". Aceasta înseamnă că termenul „Estetică" înglobează atît aspectul filozofic cît şi pe cel ştiinţific (empiric) al artei. Şi în Spania există din 1943 o „Revista de Ideas Estéticas" publicată de Institutul Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. De asemenea *Japanese Society for Aesthetics* publică revista „Bigaku" (*Aesthetics*) începînd din 1950. În Italia există mai multe societăţi de Estetică care nu s-au reunit încă într-o societate naţională. Începînd din 1956, Institutul de Estetică al universităţii din Torino publică o „Rivista di Estetica" condusă de L. Pareyson (Re-

vista a fost fondată de L. Stefanini, decedat puțin timp după aceea). Directorului și echipei acestei reviste i se datorează cîteva inițiative în domeniul acestor studii: Al III-lea Congres internațional de Estetică de la Veneția din 1956 și Simpozionul internațional de Estetică de la Veneția din 1958.

[3] Traducere franceză în 1904; germană în 1905; engleză în 1909; spaniolă în 1911.

[4] În adevăr, și *senzația* este pentru Croce o activitate practică dar instinctivă, naturală. Raportul între „practică" ca instinct, impresie, natură, adică cunoaștere pasivă și „judecată" ca reflexiune utilitară, activitate conștientă, constituie o dificultate a sistemului crocean care nu a fost încă rezolvată. Și una și cealaltă sînt acțiune, opusă cunoașterii; și totuși... G. Gentile le va reduce la o unitate coerentă dar abstractă.

[5] E. Meumann, *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, 1912, p. 91.

[6] Im. Kant, *Critica Puterii de Judecată* § 2, 3, 4, 5.

[7] Pentru o analiză detaliată a problemei, cf. G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, P. I. Cf. de asemenea obiecțiile ridicate din punctul de vedere al școlii neopozitiviste de la Oxford, de W. B. Gallie, *The Function of Philosophical Aesthetics*, în „Mind", vol. LVII, Nr. 277, Iulie 1948, retipărită în „Aesthetics and Language", și E. F. Carrit, *Croce and his Aesthetics*, în „Mind", vol. LXVII, Nr. 248, oct. 1953.

[8] Asupra raporturilor dintre B. Croce și formalismul figurativ vezi conferința lui J. Gantner, *B. Croce, sein Verhältnis zur bildenden Kunst*, în volumul lui Gantner, intitulat *Schönheit u. Grenzen der Klassischen Form*, Viena, 1949.

[9] Traducere franceză, Presses Universitaires, Paris, 1950.

[10] De A. Banfi, *Situazione della filosofia contemporanea*, în „Studii filosofici" 1940, Nr. 1; de G. Della Volpe, *Crisi critica dell'estetica romantica*, 1941.

[11] Asupra caracterului de cosmicitate ca universalitate morală la Croce, vezi: H. Pirrone, în *La vita dello spirito e il problema dell'arte*, Milano, Edit. Bocca, 1942; A. Attisani, *Cosmicità ed eticità dell'arte*, Milano, Principato, 1946; G. Garbari, *Le più recenti riflessioni estetiche di B. Croce*, Fussi, Florența, 1951; M. Ciardo, *Filosofia dell'arte e filosofia come totalità*, Laterza, Bari, 1953. V. Sainati, *L'estetica di B.C., dall'intuizione visiva all'intuizione catartica*, Florența, Le Monnier, 1953.

[12] Vezi: *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* (1893), teze reluate în *Tesi d'estetica* (1900) dar abandonate și modificate în lucrarea sa următoare: *Logica come scienza del concetto puro* (1904); *Teoria e storia della storiografia* (1912); *La storia come pensiero e come azione* (1920); *Filosofia e storiografia* (1949) etc., unde istoria este considerată ca o știință filosofică. Asupra problemei individualității istorice, vezi C. Antoni: *Commento a Croce*, 1955; R. Ragginti, *La conoscenza storica*, Florența, 1957. Vezi de asemenea, G. Morpurgo-Tagliabue, în „Il Pensiero", I, Nr. 1,

1956, pp. 46—51. Foarte util studiul general al lui J. Chaix-Ruy, *La genèse de l'historicisme de B. Croce*, în „Revue internat. de philosophie", Bruxelles, 1953, Nr. 26.

[13] Katherine E. Gilbert, *The One and The Many in Croce's Aesthetic*, în „Studies in Recent Aesthetic", Chapel Hill, 1927.

[14] Vezi B. Croce, *Intorno alla cosidetta estetica della Einfühlung*, în „Ultimi Saggi" 1948, pp. 180—187. De asemenea atacul cel mai aprig împotriva lui Croce vine din partea unui teoretician al *Einfühlung*-ului, J. Volkelt (*System der Ästhetik*, II, p. 368).

[15] Vezi B. Croce, *La teoria dell'arte come pura visibilità* 1911, în „Nuovi saggi di estetica".

[16] B. Croce, *L'arte come creazione e la creazione come fare*, 1918, în „Nuovi Saggi d'Estetica".

[17] Sistemul lui B. Croce, definit „Filosofia spiritului", cuprinde, în afară de *Estetica: Logica come scienza del concetto puro, Filosofia della Pratica: Economia ed Etica; Teoria e storia della Storiografia*. Trebuie menționate două lucrări esențiale: *Saggio sullo Hegel* și *La storia come pensiero e come azione*.

[18] Asupra metodei criticii literare vezi mai ales: *Intorno alla storia della critica e alla storia letteraria*, 1923, în „Problemi di Estetica". Contribuția lui Croce la critica literară este foarte bogată. Ea se îmbină atît cu studiul culturii și cu erudiția, cît și cu ancheta istorico-politică. În această ordine de idei citățm lucrările sale: *La letteratura della nuova Italia*, eseuri critice, 6 volume; *Goethe, Ariosto, Shakespeare, Corneille; La Poesia di Dante; Poesia e non-poesia*, note asupra literaturii europene din secolul al XIX-lea; *Poesia antica e moderna; Letture di poeti, e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia; I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del s. XVIII; Saggi sulla letteratura italiana del Seicento; Poesia popolare e poesia d'arte* (dal Tre al Cinquecento); *La letteratura italiana del Settecento; Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* (3 volume); *Uomini e cose della vecchia Italia* (2 vol.); *Conversazioni critiche* (5 vol.); *Storia dell'età barocca in Italia; Varietà di Storia letteraria e civile* (2 vol.) — clasamentul este aproximativ. Ordinea este cea indicată de editura Laterza (în secțiunea: *Scritti di storia letteraria e politica*).

[19] El nu s-a ocupat de arta figurativă decît din punct de vedere metodologic. Vezi culegerea de eseuri (1899—1908) reunite în capitolul *Intorno alla unità delle arti* din „Problemi di Estetica", și mai ales în eseul său: *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti* (1919), aflător acum în „Nuovi saggi di estetica". Aici sînt reunite de asemenea studiile sale asupra formalismului figurativ. Notele critice și expunerile asupra dezvoltării italiene a *Sichtbarkeit*-ului nu sînt deloc rare. Nici o extindere a principiilor sale, ba dimpotrivă și încă și mai puțin vreo aplicație critică în domeniul muzical.

[20] Asupra criticii literare a lui B. Croce, cf. L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, Laterza, Bari, 1947; G. Marzot, *La critica e gli studi di letteratura italiana*, în lucrarea: „Cinquant'anni di vita intellettuale italiana" 1950. Cf. de asemenea, Allen and Clark, *Literary Criticism from Dryden to Croce*, New York, 1940; G. N. Orsini, *Theory and Practice in Croce's Aesthetics*, „Journal of Aest. and Art Criticism", XII, 1953—54; W. K. Wimsatt Jr. și Cl. Brooks, *Literary Criticism. A Short History*, Londra, 1958; D. Faucci *Poesia e verità nella critica estetica crociana*, „Rivista di Estetica" 1958, Nr. 2; E. Grendi, în „Il Ponte", 1957, Nr. 10.

[21] Cf. criticile lui Gargiulo, în „Vita artistica", II, 1927, fascicolele 2, 4, 10; de asemenea Guido Morpurgo-Tagliabue: *Il Concetto dello Stile*, 1951, partea întîi.

[22] Vezi cu acest subiect, F. Flora, *Croce e De Sanctis*, în „Letterature Moderne", 1953, caiet dedicat lui B. Croce.

[23] Cea mai vie și cea mai pătrunzătoare opoziție la aceste păreri a fost făcută de G. A. Borgese, contemporan cu B. Croce, ale cărui eseuri de estetică sînt reunite în volumul: *Poetica dell'unità*, Milano, 1934. Asupra lui B. Croce și istoria literară, vezi: G. Getto, *Letteratura e critica nel tempo*, Marzorati, 1954, pp. 73—80; *Storia delle storie letterarie*, Bompiani, Milano, 1946.

[24] Vezi cu acest subiect: B. Croce, *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, 1920; *La poesia di Dante*, 1921; *La poesia*, 1936; *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, 1950; *Terze pagine sparse*, 1955, Cf. M. Fubini, *Critica e poesia*, 1950; *Compito pedagogico o momento simbolico della critica?* 1955, în „Critica e poesia", Laterza, Bari, 1956; *Ufficio e forme della critica*, 1955, în „Critica e poesia", Laterza, Bari, 1956; *Ufficio e forme della critica*, în „Tecnica e teoria letteraria", sub îngrijirea lui A. Momigliano, Marzorati, Milano, 1951; A. Scaglione, *Croce's Definition of Literary Criticism*, „Journal of Aesth." 1959, XVII, Nr. 4. Asupra schemei și imaginii la Bergson vezi: V. Jankélévitch, *Bergson*, Alcan, 1931; J. Segond, *Schéma bergsonien et sch. kantien*, în „Témoignages", Neuchâtel, La Baconnière, 1941, pp. 241—247; J. Hyppolite, *Aspects divers de la mémoire chez B.*, „Revue Intern. de Philos.", 1949, pp. 373—391; V. Matnieu, *op. cit.*

V. INFLUENȚA CROCEANĂ: DEZVOLTĂRI ȘI ANTAGONISME

§ 32. – POLEMICA ÎN JURUL INTUIȚIEI

Nu este posibil să expunem aici întreaga desfășurare a polemicilor provocate de tezele croceene.

Caracterul estetic pe care Croce îl atribuie intuiției ca atare, și, în consecință, capacitatea fiecărui om de a fi, cel puțin la origine, un artist, adică o ființă capabilă de a înțelege și de a se exprima, a provocat obiecțiile lui A. Aliotta[1]. Idealitatea sau caracterul mental al expresiei estetice a determinat și alte opoziții, chiar dacă adversarii lui Croce n-au știut întotdeauna să-și formuleze în mod adecvat obiecțiile lor juste. Este ceea ce s-ar putea spune despre obiecțiile lui B. Bosanquet (*Three Lectures on Aesthetic*, 1915)[2]. O obiecție analoagă a fost făcută de un alt englez, un teoretician al arhitecturii, L. B. Budden (*An Introduction to the Theory of Architecture*, 1923[3]), într-un mod mai simplist, dar mai precis. Expresia artistică, înțeleasă ca intuiție pură, ca imagine mentală detașată de exteriorizarea tehnică, îi dezorienta mai ales pe specialiștii în artele nonsemantice și iconografice (arhitectură, pictură).

În articolele lui A. Gargiulo[4] găsim considerații analoage, dar mai aprofundate, care încearcă să valorifice funcția mijloacelor de expresie. Din nefericire, aceste articole sînt puțin numeroase și prea fragmentare și, totodată, nu sînt susținute

de o concepție speculativă la înălțimea penetrației critice. (În general, Gargiulo se referă la principiile *Sichtbarkeit*-ului). Un punct de vedere asemănător a fost reluat, cu vigoare, de A. Tilgher (*Arte e originalità*, 1922; *Estetica*, 1931).

În fine, A. Baratono (*Il mondo sensibile*, 1934; *Arte e poesia*, 1945) nu a ezitat să identifice arta cu expresia sensibilă, cu forma existențială. Multe din afirmațiile lui Baratono ar putea să pară conforme cu tezele lui Croce, deși în realitate nu sînt. Simplul fapt că tehnica artistică inerentă actului de creație este înțeleasă de el ca o tehnică autentică, externă, și nu ca o tehnică internă (adică intuiție sau fantezie), antrenează în concepția sa estetică un principiu de inversare (din nefericire, numai un principiu)[5].

În 1936, un alt critic, care mai tîrziu își va rectifica opiniile, precizîndu-le în sens marxist, Galvano della Volpe, insista asupra caracterului de individualitate al artei (simplă *afirmație sensibilă*, nu intelectuală), în mod foarte asemănător cu gîndirea lui Croce din prima sa manieră, dar într-un sens nu ideal (intuitiv), ci existențial, istoric (*Fondamenti di una filosofia dell'espressione*, 1936). Mai tîrziu, el va deduce de aici elementele unei opoziții și mai radicale față de gîndirea lui Croce.

În ultimii ani[6] au fost dezvoltate în mod analitic următoarele considerații: 1) procesul intuiției coincide cu acela al exteriorizării în sensul că a înțelege înseamnă a exprima, a exprima însemnînd pentru Croce tocmai a individualiza, a determina, a obține o „imagine netă" (*Estetica*, cap. I); 2) nu se poate ajunge la aceasta în afara extrinsecării tehnice, substituind percepția intuiției; 3) limbajul intră de asemenea în acest proces, dimpotrivă, o intuiție pur mentală, cum sînt cele numite imaginații, nu este o intuiție individuală (și, în consecință, exprimată), ci rămîne schematică și vagă; 4) în consecință, conceptul de expresie își pierde sensul în comparație cu conceptul de extrinsecție și de comunicare.

Rezultatele obținute în cursul cercetării întreprinse în lucrarea citată mai sus nu au rămas fără efect. Astfel, au apărut unii scriitori, dintre discipolii cei mai fideli ai gîndirii croceene, care au aderat la acest punct de vedere[7].

§ 33. – G. CALOGERO: LIMBAJUL ARTISTIC

O soluție a problemelor croceene a fost căutată de curînd, pe o altă cale, analoagă cu precedenta, dar nu identică, repunînd în discuție originea ecuației intuiție-expresie. Lucrul acesta a fost făcut de Guido Calogero, autorul unei recente teorii estetice dintre cele mai bogate și mai bine studiate. El a pus din nou problema limbajului, dar într-un chip care se îndepărtează de tradiția romantică, printre continuatorii căreia se poate număra Croce, și se apropie de cele mai recente teze ale semanticii.

Calogero (*Esthétique, Sémantique, Historique*, Einaudi, Torino, 1947) separă „intuiția" de „expresie". Arta este un proces special prin care intuițiile se întîlnesc și se echilibrează în diverse moduri, provocînd ceea ce el numește un *echilibru liric:* arta este „pacificarea unui conflict între diverse momente afective" (cap. V)[8]. „Intuiția" este *eidos* și *pathos* totodată, vizuală și emotivă, imagine și sentiment. Astfel se elimină nevoia de a recurge la o activitate spirituală complexă care asociază imagini și sentimente ca în *Einfühlung*. „Expresia", dimpotrivă, nu este atît de simplă. Ea poate fi directă și nonsemantică (în artele figurative) sau indirectă și semantică (în artele literare). În primul caz, ea coincide cu ideația (intuiție sau viziune); în cel de al doilea ea se traduce în semne sau în cuvinte.

Autorul insistă asupra deosebirii dintre arte (semantice sau nonsemantice), inversînd poziția lui Croce, dar fără a se îndepărta cu totul de ea. Expresia originară asemantică (figurativă) prevalează asupra celei semantice (literară) și îi devine model, ca să spunem așa. Astfel, unei concepții

de artă eminamente literară îi este substituită o alta, figurativă. Intuiția artistică va fi o viziune mentală, — pictorul o fixează ca atare de pînză, poetul o traduce dimpotrivă în semne semnificative. Totuși, în felul acesta, separația dintre intuiție și expresie nu comportă înnoirea care era de așteptat, cu toate că teza lui Calogero este legată de o concepție filosofică originală și cu adevărat nouă, cu caracter antignoseologic[9]. În adevăr, sensul pur ideal al intuiției artistice, respins de atîția artiști și critici contemporani, este corijat de Calogero, dar nu înlăturat ci mai degrabă întărit. Poezia este o pictură mentală tradusă verbal[10], în timp ce arta figurativă este aceeași pictură mentală care nu necesită traducere, ci se comunică ca atare (pînă la a deveni o halucinație — ceea ce autorul numește „proba lui Pygmalion")[11]. Pictorul o transpune pur și simplu pe pînză, nu o traduce.

Acestea sînt, reduse la esențial și prezentate la poziții extreme, tezele lui G. Calogero. Trebuie să recunoaștem însă că ele constituie eșafodajul unui studiu atît de bogat și aprofundat și, putem spune, atît de fericit, încît nu ar putea fi găsite multe de aceeași valoare în ultimii ani. Raporturile dintre sentiment și imagine, diferența dintre purificare estetică și concepție artistică, diversele moduri de lirism, problema expresiei și limbajului sînt studiate cu perspicacitate și cu o rară vioiciune. Și totuși, întreaga gîndire a lui G. Calogero se sprijină pe o idee inițială care naște o puternică îndoială: ideea că opera de artă veritabilă nu este cu adevărat „strălucitoare decît sub ochii închiși ai memoriei" (p. 141), că obiectul perceput și cel bănuit au „aceeași vioiciune a liniilor în memoria mea" (p. 172) și că, în fond, percepție și intuiție sînt „legate între ele printr-o egalitate formală, adică, am putea spune, printr-o suprapunere ideală" (*ibid.*).

În legătură cu aceasta nu trebuie să uităm că „expresia" inerentă intuiției nu este în mod necesar

verbală pentru Croce. Ea ar putea fi foarte bine figurativă sau acustică. Pentru el, *expresie* nu înseamnă altceva decît *intuiție individualizată*, un dat sensibil, clar și complet, nici parțial nici confuz. Acest ultim dat nu este o activitate spirituală, ci dimpotrivă o pasivitate, o simplă *impresie*. De aceea, cînd Calogero distinge *intuiția* de *expresie*, el procedează foarte just, în sensul că intuiția pură este *impresie pură*. În cazul acesta însă trebuie să considerăm că *prezența* eidetică pe care Calogero o stipulează în sistemul său este de aceeași natură. În adevăr, eidos-ul nu poate fi considerat niciodată ca individualizat; el are totdeauna un caracter gratuit și aproximativ, este un ansamblu de impresii sau de imagini[12]. Expresia ia naștere cînd aceste date amorfe devin clare și poate fi cucerită numai prin semn, *figurativ* sau *verbal*. Dar, pentru a admite aceasta, trebuie să ne îndepărtăm de concepția „mentală" (mai degrabă decît idealistă) a lui Croce la care Calogero, dimpotrivă, aderă. Trebuie să recunoaștem că nu există semne ideale. Pentru a ne convinge este de ajuns să constatăm că un tablou *gîndit* nu este deloc exprimat (individualizat) și nu este cu adevărat perceput ca eidos cît timp nu este exteriorizat pe pînză. Dimpotrivă, un vers gîndit este perfect exprimat, și aceasta se produce pentru că el este deja exteriorizat: cuvîntul este întotdeauna o articulație organică, fonetică, chiar dacă nu este pronunțat. Nu există expresie care să nu fie o comunicare.

Putem, așadar, să punem problema expresiei ca o problemă semiotică[13]. Nu este adevărat că există arte complet asemantice, așa cum susține G. Calogero, — și artele figurative necesită intervenția unor convenții stilistice (nici fotografia nu face abstracție de ele), care pot fi comparate cu convențiile care guvernează o limbă. În orice caz, intuiția nu poate fi identificată niciodată în afara unui sistem de semne. Chiar imaginația unui pictor, considerată din punct de vedere „mental", se află în funcțiune de aceste semne — este anticipația unui semn, aproape mimarea gestului făcut de desenator: paginile lui Fiedler (sugerate de experiența

a doi artiști — Von Marées și Hildebrand) sînt revelatoare în acest sens. Ideația artiștilor (*încercările* pictorilor, inspirația poeților) este departe de a atinge individualizarea expresiei lor. Aceasta nu se obține decît prin semne: figuri sau cuvinte. Le vom numi pe unele semne *iconice*[14], iar pe celelalte semne *simbolice*. S-ar putea adăuga și o a treia categorie: semnele muzicale (nu notele, ci sunetele) care au caracteristica de a nu fi nici simbolice nici eidetice, ci numai *patetice*. Ceea ce interesează este că în artă nu există lume patoeidetică, sau patetică, fără un sistem de semne; idee și semn nu sînt separate, ci legate indisolubil. Nu există semnificație fără semn, nici semn fără vehicul semnificativ; adică aceste semne nu sînt datumuri ideale, ci reale, perceptibile, trăsături sau sunete (vocale sau sub-vocale) și o gîndire pură, un eidos pur, detașat de ele, nu are nici individualitate, nici consistență.

Cazul contrar, patologic, este acela al halucinațiilor. Dar procesul nostru imaginativ nu este făcut din halucinații. O lume făcută din imagini ideale ar fi o lume de scheme. Chiar din această cauză ele tind de obicei de a ieși din starea lor și de a se transforma în cuvinte, cînd nu pot să se traducă în contururi, lucru care se întîmplă destul de rar. În adevăr, proverbul spune că orice om este poet de la natură; dar proverbul nu spune că este pictor. În realitate, este și un pictor potențial, după cum arată înclinația copiilor pentru desen, dar, pentru a deveni pictor, sînt necesare mijloace artificiale. De aceea, exercițiul și dezvoltarea acestei aptitudini sînt relativ rare. (În fond, nu chiar atît de rare, după cum arată desenele paleolitice.)

Trebuie să avem în vedere că o lume de *eidos*-uri luată în sensul de datumuri pur mentale (ceea ce numim de obicei imaginară), atunci cînd nu este deja o lume de „contururi" sau de „cuvinte", tinde continuu să se traducă în ele, și nu trăiește în afara lor. Nu este încă o lume de portrete, de desene (figuri), dar tinde în mod confuz să devină, — este începutul actului de a desena, efortul de individualizare artistică, iar cînd acesta a ajuns să se

realizeze, a ieșit din natura sa originară intuitivă. În mod normal, ea nu se supune acestui efort inutil de a se preciza în semne spațiale, ci, dimpotrivă, se traduce cu ușurință în cuvinte. Prin virtuțile sale asociative și fonetice, cuvîntul îndeplinește funcțiunea de a preciza și de a fixa pe care ar săvîrși-o pensula sau dalta. În adevăr, de îndată ce încerc să-mi reprezint un *eidos*, să-l individualizez, îl și particularizez: ori îl desenez folosind un material mnemotehnic (semne simbolice, limbajul), ori mă *pregătesc* să trasez un desen material al lui, un semn *iconic*. Aceste acte corespund într-un anumit fel cu ceea ce Croce numea intuiție, — un moment activ al cunoașterii. Dar în cel de al doilea caz menționat nu este vorba decît de un efort, o pură și vană aptitudine pentru un anumit comportament; el nu se realizează decît dacă am la dispoziție unelte care vor constitui prelungiri ale organismului meu (hîrtie, creion, pensulă, argilă, pastă de modelat etc.). Numai dacă se traduce în vehicul-semn, în lucru, și devine percepție, am individualizat acest obiect (întotdeauna stilizat, întotdeauna ideografic și el) pe care Croce îl numea intuiție. Aceasta este funcția — foarte rară — a semnului *iconic*, „prezentativ". De obicei îmi este mai ușor să „reprezint" sau să precizez schema mea „mentală" originară prin semne simbolice sau prin cuvinte. Un termen ca „roșu", „roșu carmin", „roșu aprins" este o *percepție* fonică care înlocuiește o percepție optică ca o condiție a unei imagini exacte. Un *eidos* nu se precizează în afara unei percepții (iconice sau fonice). În toate cazurile este vorba despre mijloacele de creație ale gîndirii și în același timp de comunicare. Este permis să credem că oamenii cavernelor au început să vorbească înainte de a picta[15] și că, la zece oameni care vorbeau picta unul. Dar, fără îndoială că oamenii aceștia au început prin a face gesturi, — semne intermediare între cuvînt și pictură.

Astfel stînd lucrurile, valorificarea factorilor semiotici constituie valorificarea acelui moment tehnic revendicat, după cum am văzut, de adversarii

lui Croce. Dimpotrivă, devalorizarea acestui factor confirmă acceptarea platformei idealiste a intuiției. Dar factorul „semn" (limbajul semantic), cu toate că pare să fie apreciat de Calogero, este de fapt devalorizat de el în favoarea *ideației vizuale* și devine astfel un simplu mijloc de a traduce *eidos*-urile.

§ 34. INCONVENIENTELE „MENTALISMULUI": R. RAGGIUNTI

Ceva asemănător, dacă nu echivalent, se poate spune în legătură cu un tînăr teoretician Renzo Raggiunti care, plecînd de la principii analoage, a ajuns să pună din nou cu curaj problema diviziunii artelor[16]. Aici intervine distincția fundamentală făcută între *cuvînt, sunet* și *figură.* Ne amintim de celebra distincție făcută de Lessing între cuvîntul care exprimă și pictura care reprezintă: primul nu ne poate oferi rezultatele celui de al doilea și reciproc (sculptura *Laocoon* nu ne poate oferi scena din Virgiliu, dar nici Ariosto nu reușește să redea ca în pictură chipul Alcinei). R. Raggiunti pleacă în mod just de la o distincție asemănătoare făcută între *concept* și *imagine:* conceptul este generic în timp ce imaginea este individuală. Cuvîntul poate reda pe primul, dar nu poate decît să sugereze pe a doua. La rîndul său, figura redă individualitatea imaginii, nu universalitatea conceptului. Ca și Calogero, Raggiunti face distincția: arte semantice și arte nonsemantice. El menține de asemenea caracterul intuitiv, imediat, mental, al valorilor artistice. Conceptele sînt independente de cuvinte, imaginile independente de figuri. Calogero admitea în stare intuitivă obiecte prezente sub formă de *eidos,* de viziuni, — Raggiunti le dedublează. De aici decurge o estetică riguros formalistă care identifică și analizează principiul particular al fiecărei arte (lucru pe care *Sichtbarkeit*-ul nu-l făcea decît cu artele figurative), vrînd să specifice autonomia fiecăreia cu precizie.

Din nefericire, acest curajos program se bazează pe un postulat „mentalist" foarte îndoielnic: acela al prezenței *intuitive* a noțiunilor, distincte în cele două serii: *concepte* și *imagini,* — teză care nu poate fi susținută, după părerea noastră. În realitate, noi nu deosebim aceste noțiuni decît prin mijlocirea vehiculului lor semnificativ. Din punct de vedere al intuiției nu le putem separa. Totuși autorul încearcă să facă acest lucru în mod distinct, dar nu poate să stabilească nici o diferență între ele, afară de aceea că unul este „indefinit și unduitor", iar celălalt „definit și individual". Putem constata dimpotrivă, că înainte de exteriorizarea care semnalează, adică înaintea unui proces tehnic, nu numai conceptul dar și imaginea este „indefinită și unduitoare", așadar este o schemă asemănătoare din acest punct de vedere cu conceptul. Chipul Giocondei, ca simplu gînd și nu ca percepție, nu este un *individ,* — este *specia* „Giocondei" a *genului* „femeie", așa cum migdalul este o specie de arbore. Ceea ce îl individualizează sînt referințele istorice, adică tot conceptele și nu intuiția imaginativă[17].

Înainte de exteriorizarea semiotică nu există distincție. Numai odată cu semnul *simbolic* și semnul *iconic* apare diferența dintre concepte și figuri. Numai atunci se naște opoziția lor și se desenează structura lor gnoseologică particulară, — în funcție de existența unor raporturi între clasă și exemplar (pentru concepte) sau raporturi între tot și părți (pentru percepții), adică prin subordonare sau prin compunere, prin extensie sau prin cuprindere. Dar nu este cazul să facem precizări aici. Autorul se mărginește să considere *conceptele* (provocate de cuvinte) ca reprezentări generice, ca false imagini (p. 107), iar imaginile autentice, asemantice, ca reprezentări determinate: unele fiind tipuri, celelalte indivizi; Raggiunti nu intră în analiza acestor noțiuni destul de complexe. Nu vom contesta discriminarea făcută, ci numai folosirea ei imediată, în stare intuitivă, presemiotică. A crede, așa cum face Raggiunti, că imaginea se

află în spiritul artistului „exact așa cum o va desena acesta pe hîrtie" (p. 103), este tocmai teza susținută de Croce pentru intuiție, teză respinsă anterior. De asemenea, a o corecta spunînd, așa cum făcuse Croce (și încă și mai accentuat după aceea, Calogero), că între imagine și semn tehnic se stabilește o acțiune reciprocă și că semnul servește la perfecționarea imaginii, așa cum imaginea călăuzește semnul etc., — este un compromis care vrea să împrumute aparențele unui procedeu exhaustiv. Este de asemenea îndoielnic dacă conceptele există în spiritul nostru în stare perfectă și dacă limbajul le traduce apoi printr-un mijloc semnificativ sau altul. În acest caz, semiotica — figurativă sau lingvistică — devine complet extrinsecă, ea se reduce la un decalc sau la o traducere convențională adăugată cunoașterii autentice care rămîne însă tot cunoașterea imediată, intuitivă, „internă" sau ideală[18].

Consecințele pe care Raggiunti le trage din aceste principii sînt interesante. El ne readuce la o artă literară, în conformitate cu criteriul explicit al anticei *perfectio* raționalistă: „complexitatea armonizată" (p. 25), „identicul în multiplicitate" (p. 158), „muzica conceptelor", la acel *„consensus in varietate"* al lui Leibniz. Rezultă totodată că arta „clarifică conceptele în toate relațiile lor", așa cum face știința sau filosofia; prin aceasta arta este asemănătoare unei științe a irealului. Sînt teze care ar putea fi confirmate printr-un program de „poezie pură" de dată recentă, dar autorul nu profită de împrejurare. Ne-am oprit asupra lor pentru a sublinia inconvenientele la care duce în acest caz (ca și în acela mai cunoscut al lui Calogero), faptul de a acorda valabilitate unei prejudecăți mentaliste (imagine *internă,* tehnică *internă,* ochi *interior,* ureche *interioară* . . .), care constituia chiar fundamentul gîndirii lui Croce (din frica de a cădea în biologism). Odată acceptat un astfel de principiu mentalist, tot restul este compromis.

§ 35. – EFICIENȚA GÎNDIRII CROCEENE. ESTETICĂ ȘI CRITICĂ

Dacă, expunînd gîndirea acestor autori, am neglijat uneori detaliile cele mai valabile și mai eficiente în folosul cîtorva chestiuni cu rezultate negative, am fost constrînși la aceasta deoarece pentru fiecare moment al culturii estetice ceea ce interesează într-o vedere de ansamblu este problema centrală, punctul critic, cel care îi determină semnificația filosofică. *Intuiția-expresie* a lui Croce a fost o noțiune de acest gen. Și am văzut că o putem de asemenea privi ca fiind moștenită și de numeroasele doctrine care se consideră adversare ale gîndirii croceene[19]. Aici, noi facem însă exclusiv istoria unor puncte de orientare.

Dacă am întîrziat asupra principiilor gîndirii estetice croceene și asupra consecințelor pe care ea le implică, asupra obiecțiilor pe care le ridică, ca și asupra dificultăților de a le accepta sau de a le respinge pe jumătate, este pentru că ea a avut cea mai vastă și mai profundă influență asupra culturii epocii actuale, atît în Italia cît și în străinătate. Estetica lui Croce a furnizat baza speculativă de la care vor porni studiile de metodologie critică și cercetările istorico-literare ale lui L. Russo[20], A. Momigliano[21], F. Flora[22] și M. Fubini[23]. F. Flora s-a ocupat în special cu studiul artei moderne, insistînd asupra raporturilor artă-limbaj și mit-adevăr-civilizație. M. Fubini a analizat cu competență ideile teoreticienilor din secolul al XVIII-lea, metodele și gusturile lor; în plus, el a studiat unele aspecte ale metodologiei literare. Dar și critici independenți ca G. A. Borgese au recunoscut influența contemporanului lor, Croce. În Statele Unite, J. E. Spingarn, unul din reprezentanții cei mai calificați ai noii critici[24], a aderat cu entuziasm la principiile esteticii croceene a cărei tendință de a se elibera de tradiția erudită, retorică, constructivă, o aprecia. În Anglia, E. F. Carritt, autorul unor apreciate tratate asupra frumosului și artei[25], a fost de acord cu aceste prin-

cipii, formulînd doar cîteva rezerve privind iden-

titatea intuiție-expresie. Un important gînditor englez, R. G. Collingwood (1889-1943) a acceptat în mare parte punctele de vedere ale gîndirii croceene, mai ales în prima și principala sa operă, *Speculum mentis*, 1914, și apoi într-un mic studiu de popularizare *Outline of a Philosophy of Art*, 1925. Mai tîrziu, el a adoptat o metodă mai puțin sistematică și vederi mai empirice în *The Principles of Art*, 1938. Totuși, putem spune că el n-a abandonat niciodată baza croceană, deși a încercat unele compromisuri care pot să-i justifice aprecierea artei moderne (J. Joyce, T. S. Eliot, E. Sitwell...), atît de încărcată de semnificații nu numai estetice, ci și psihanalitice, profetice etc. Spre aceasta, l-a condus o exigență dialectică fundamentală de inspirație hegeliană, primită și ea prin cultura italiană de la începutul secolului al XX-lea. Acesta este motivul pentru care el nu a acceptat ca atare conceptul crocean al autonomiei artei, ci l-a modificat în sensul lui G. Gentile, celălalt filosof italian celebru în acel timp, insistînd asupra dialecticii spiritului. Viața artistului se zbate într-o continuă criză între artă și critică. „Finalitatea fără scop" (*signification without signification*) proprie artei, comportă în ea însăși o insuficiență și o insatisfacție care provoacă un *Aufheben*. Collingwood a construit un întreg sistem în care diversele momente ale spiritului se integrează și se contrazic totodată; acestea sînt arta ca *joc*, religia ca *poruncă-ascultare*, știința ca *finalitate economică*, istoria ca *individualitate*, filosofia ca *libertate*[26].

Nici gîndirea unui reputat critic ca Herbert Read nu s-ar fi cristalizat fără influența gîndirii croceene. Prima sa operă, *The Meaning of Art*, o dovedește cu deosebire. El a acceptat conceptul intuiției și al artei ca expresie a sentimentelor, sentimente purificate capabile să comunice o *recollected tranquillity*, chiar dacă influența croceană (pe care o declară deschis) a acționat asupra unui fond de teorii diverse acceptate anterior (separarea momentului estetic de cel artistic, noțiuni biologice, bergsoniene, gestaltisme, apel la inconștientul freudian, funcția sociologică a artei ...)[27].

Să nu uităm nici faptul că, dacă anglosaxonii au fost printre cei care au acceptat în modul cel mai deschis gîndirea lui Croce, tot ei au fost cei dintîi care au pus-o apoi în discuție. Amintim pe G. Santayana, foarte influent la începutul acestui secol în America[28] și pe S. Alexander în Anglia[29]. De curînd, teoreticienii școlii analitice engleze au făcut din gîndirea lui B. Croce ținta preferată a atacurilor lor[30]. Dar polemici cu B. Croce s-au iscat în toate țările[31].

Din punct de vedere al filosofiei limbajului, opera lui Croce a influențat gîndirea lui K. Vossler, L. Spitzer, A. Alonso, E. Sapir, Unamuno etc.

Ea a furnizat criterii istoriei critico-erudite a unor specialiști în antichitățile clasice ca Manara Valgimigli, A. Rostagni, G. Cataudella și Concetto Marchesi[32].

Unul din conducătorii cei mai apreciați ai Școlii din Viena (provenită din *Institut für Geschichtsforschung*), Julius von Schlosser, s-a declarat întotdeauna ca un discipol entuziast al lui B. Croce în legătură cu tot ce se referă la principiile generale ale esteticii și ale metodologiei critice. A tradus chiar cîteva din operele acestuia[33].

În domeniul figurativ, estetica lui Croce a servit ca premisă unor critici mai tineri ca J. von Schlosser, L. Venturi, S. Bottari, C. L. Ragghianti[34] care s-au raliat uneori teoriilor *Sichtbarkeit*-ului (chiar dacă le-au modificat). În domeniul muzical, ea a influențat în Italia pe M. Mila, G. Pannain, A. Parente, L. Ronga, G. Gavazzeni ...[35].

Eliberînd noțiunea de artă de ideile prealabile de ordin moral sau retoric, adică de o concepție extrinsecă conținuturilor și formelor, Croce a exersat asupra contemporanilor săi o influență considerabilă. Studiile sale speculative au contribuit la aceasta cel puțin tot atît cît concluziile sale metodologice (datorită cărora a lămurit misiunea și procedeele criticii literare și de artă) și felul în care le-a folosit în nenumărate aplicații ca istoric și critic. Totuși, în acest ultim domeniu, influența

depinde de gust şi de modul în care spiritul rămîne deschis în faţa noilor experienţe. Pentru Croce care s-a format după modelul scriitorilor italieni din secolul al XIX-lea înţelegerea faţă de arta contemporană s-a mărginit la atît. Fără a mai pune la socoteală faptul că, aşa cum am văzut, atitudinea sa, ostilă faţă de studiile de retorică, pe baza intuiţiei pure îl făcea să desconsidere tehnica literară şi să neglijeze aspectele stilistice ale operei de artă, fapt care a limitat capacitatea sa de penetraţie şi sensibilitatea sa critică[36].

§ 36. – B. CROCE ŞI LINGVISTICA

Influenţa lui Croce în domeniul studiilor lingvistice ar cere un studiu aparte. Identificarea *esteticii* cu *lingvistica*, propusă odată cu titlul primelor sale opere, la începutul acestui secol, a contribuit la cunoaşterea mai aprofundată a aspectului individual şi creator al limbajului, studiu deja început în aceeaşi epocă datorită lui Schuchardt şi Gilliéron. Identificarea a fost împinsă de Croce pînă la consecinţele sale cele mai îndrăzneţe şi a influenţat noile şcoli de la Geneva, Paris etc.

Croce se referea la anticipaţiile lui G. Vico şi, apoi, la doctrinele lui Humboldt (1836) şi Steinthal (1855) pentru a susţine în mod şi mai radical decît aceştia, diferenţa dintre limbaj şi logică şi caracterul său exclusiv de expresie artistică. Romanticii concepeau limbajul ca o unitate istorică, spirituală şi organică[37]. Dar faptul acesta favorizase în cea de a doua parte a secolului al XIX-lea trecerea la un evoluţionism de factură naturalistă care a transformat lingvistica dintr-o ştiinţă istorică încă în faşă într-o ştiinţă naturală. A. Schleicher[38] a fost acela care a operat această transformare, transferînd dezvoltarea organică a limbajului în orbita darwinismului[39]. El a aplicat în mod strict metoda comparativă şi a introdus principiul legii naturale în evoluţia lingvistică. După el, neogramaticienii au dezvoltat acest darwinism

pe baza *analogiei*, pînă cînd, la sfîrşitul secolului trecut şi începutul acestui secol, s-a produs o reacţie împotriva determinismului legilor fonetice, datorită operei independente, a lui H. Schuchard (1842—1917) şi a lui Gilliéron (1854—1926) care acordau evoluţiei lingvistice un caracter istoric şi nu unul natural — valoarea psihosocială a exerciţiului lingvistic — iar concepţiei despre unitatea organică a dialectelor îi substituiau pe aceea a evenimentului cultural (Schuchardt) sau pe aceea fonetico-semantică (Gilliéron) a fiecărui cuvînt[40].

Totuşi, acest eveniment era considerat ca o realitate *obiectivă* chiar de aceşti apărători ai individualităţii şi ai caracterului istoric al limbii, — un ansamblu de cuvinte repetate, fixe, uzuale, datumuri lingvistice. Croce, dimpotrivă, susţinea o concepţie *subiectivă* a cuvîntului ca expresie individuală şi unică a subiectului vorbitor. Cu Croce reacţia împotriva doctrinei pozitiviste, cu sistemul său de reguli fonetice, morfologice, sintactice devine mult mai coerentă şi mai radicală. Chiar dacă azi idealismul nu mai este la modă, să ne ferim totuşi de a subestima contribuţia lui Croce şi a discipolilor săi în domeniul studiilor lingvistice. „Chiar în lingvistică, domeniu pe care el nu l-a atins decît în treacăt şi al cărui aspect tehnic i-a rămas totdeauna necunoscut, scria M. Leroy[41], impulsul dat de el a dat naştere unor noi moduri de a privi lucrurile, moduri dintre cele mai atrăgătoare şi mai fecunde din ultimii cincizeci de ani".

Polemica lui Croce este îndreptată împotriva intelectualismului pozitivist şi este frapantă atît prin simplitatea care decurge din ea cît şi prin bogăţia concluziilor care se pot trage în mod coerent din principiul său. De îndată ce îl considerăm ca o expresie intuitivă, limbajul nu mai pare a fi reductibil la reguli lingvistice, după cum nici emoţia artistică nu mai poate fi redusă la reguli retorice. Şi unele şi altele nu sînt decît abstracţii *a posteriori* iar concretul nu se explică prin abstract, ci dimpotrivă. Adevăratul limbaj este limbajul trăit, pronunţat sau ascultat. Ca atare, el

 este o producţie individuală, un act artistic pri-

mitiv mereu nou, iar aspectul său ereditar și conservator nu este, de asemenea, decît o creație originală constantă.

Cum putem atunci explica unitatea limbajului care face posibilă funcția sa comunicativă? Croce răspunde destul de sumar acestei întrebări, dar răspunsul său este implicat și precizat în întregul său sistem[42]. Limba ca funcție comunicativă și, în consecință, folosirea ei de către orice individ care vorbește nu constituie în realitate un act teoretic, expresiv ci o habitudine practică, așa cum sînt modurile obișnuite de comportament. Momentul convențional al limbajului se situează în domeniul vieții practice utilitare și, în ultimă analiză, morale. Iată de ce studiul *unității* lingvistice și uzajul lingvistic[43] îl interesează pe Croce numai ca document social.

Aici se găsesc, după părerea noastră, punctul slab și totodată punctul forte al concepției croceene. A imagina o asemenea separație radicală între teorie și practică și a face ca limbajul să coincidă cu intuiția-expresie, chiar cu o viziune exclamativă care își conține scopul în sine — acesta este aspectul vulnerabil al punctului său de vedere speculativ. Plecînd de aici, este imposibil de a trece apoi la funcțiunea comunicativă, instrumentală și convențională a limbajului. A exprima nu mai înseamnă a comunica — unul este un act teoretic, celălalt unul practic. În primul caz cuvintele sînt chiar intuiția gîndirii, în celălalt abstracțiile mentale sînt indicate de semne. Unele sînt scopuri, celelalte mijloace. În plus, acest al doilea aspect al limbii ridică întreaga problemă a *pseudoconceptului* și repune în cauză teza croceană a esteticii limbajului. De fapt, la început, noi deprindem pseudoconcepte (orice limbă se învață) și nu creăm expresii originale. Numai plecînd de la aceste scheme formăm expresii, vorbim. Noi le exprimăm nu pentru a striga, ci pentru a comunica, fără a ne îndepărta în consecință de premisele convenționale ale acestor scheme. Ni se pare că numai o legătură mai strînsă între momentul teoretic și momentul practic, între expresie

și comunicare, așa cum admite un punct de vedere pragmatic al cunoașterii, ar putea rezolva această antinomie.

Și totuși concepția croceană a fost fecundă și eficientă. Multe din dezvoltările recente ale lingvisticii provin de aici. Această distincție, bazată pe teorie și practică, ce pare a fi atît de discutabilă din punct de vedere speculativ, a provocat bifurcarea anchetei lingviștilor, contribuind astfel la o îmbogățire a doctrinei în două direcții: aceea a unei *gramatici istorice* și aceea a unei *stilistici*. Croce cunoștea această distincție, dar ea a fost subliniată și dezvoltată de Karl Vossler (1872-1949) care, în două eseuri: *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, 1904, și *Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, 1905[44], a studiat ca lingvist noua concepție a limbajului formulată de Croce. El a adoptat-o imediat (pînă atunci fusese discipolul lui Gröber). În plus, în lucrarea sa *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung* (1913)[45], el a încercat să-i dea o aplicație practică foarte îngrijită.

§ 37. – CONFIRMĂRI ȘI DEZACORDURI

Pentru Vossler, Stilistica este „știința limbii în sensul propriu al cuvîntului" și, în felul acesta, reintră în Estetică; ea este studiul comportamentelor spiritului cînd ele se exprimă în mod univoc în calitate de acte creatoare individuale. Concepția pozitivistă studia limba ca un datum natural, cu o metodă generală care era tot metoda analitică a științelor fizice care urcă de la unitățile minore și simple la unitățile majore și complexe, de la fonetică la morfologie, la sintaxă și la stilistică. Acesteia, Vossler i-a substituit o metodă idealistă care coboară de la studiul cel mai complex la cel mai simplu, de la stilistică la morfologie.

Dar expresiile spontane și creatoare ale indivizilor se păstrează și se repetă, prin analogie, în colectivitate. În plus, colectivitatea colaborează cu ele

— le modifică, le corectează, le adaptează și le folosește pentru nevoile comune. În felul acesta evoluează. O a doua disciplină se adaugă primei. Alături de *Stilistică*, disciplină care studiază aspectul necondiționat, spontan și original al limbajului indivizilor, *Gramatica istorică* studiază ceea ce limbajul are condiționat și comun, pe baza stării, necesităților și tendințelor unei colectivități. Prima este estetică și numai ea aparține lingvisticii. Cealaltă este practică și aparține istoriei culturii și a civilizației omenești (*Kulturgeschichte*).

Studiul limbii se plasează astfel net pe două planuri: acela al valorii individuale, estetice, unice a limbajului și acela al aspectului său colectiv și practic de organism evolutiv. Un asemenea organism este extrinsec; el nu este condiționat de legi morfologice și fonetice, de o logică interioară, ci depinde de continuitatea istoriei și a culturii. O *gramatică istorică*, în calitate de disciplină naturalistă, clasificatoare, abstractă, nu are autonomie — este un instrument de interpretare istorico-culturală și un auxiliar al studiului stilistico-estetic. Acesta era modul în care Vossler concepea studiul lingvistic în lucrările sale, atît de cunoscute și apreciate, asupra limbii și culturii franceze (1908).

Acest dublu fel de a privi lucrurile nu era deloc echilibrat. Preferința acordată momentului individual și expresiv dezvăluia un aspect instrumental, fungibil și comunicativ. Creația (*Erschöpfung*) avea prioritate față de evoluție (*Entwicklung*). Totuși, în timp ce Croce nu dădea mare importanță celui de al doilea aspect și nu numai că respingea concepția pragmatică dar o și neglija, Vossler dimpotrivă, a văzut în stadiul colectiv și convențional al limbii un document și un instrument practic. El apăra importanța datelor gramaticale, așa cum le colecționează un istoric al limbii sub titlul de *Kultur*, în timp ce Croce le desconsidera nevăzînd în ele decît abstracții. Faptul acesta a constituit subiectul unei neînțelegeri cu caracter particular între cei doi (v. *Conversazioni critiche*, I, p. 89 și *Corespondența* citată). Lingvistul se opunea esteticianului, iar eruditul filosofului. După părerea noastră, poziția lui Vossler era cea justă, dar ea nu putea fi apărată decît dacă se mergea pînă la cap. Dacă ar fi insistat asupra acestui aspect de convenție comunicativă, Vossler n-ar fi putut să ignoreze felul în care aceasta operează în mod intrinsec chiar în „expresie" și cum caracterul abstract, colectiv și convențional al limbajului condiționează însăși creația individuală. În adevăr, instrumentul lingvistic nu este total practic, el este și teoretic; clasificarea și crearea tipurilor ca și abstracția nu sînt acte exclusiv practice, ci în același timp teoretice și practice, iar fără ele cunoașterea individuală nu ar fi posibilă. Nu realizăm cunoașterea unui fapt concret și particular dacă el nu se raportează la un concept generic și abstract[46]. Aspectele tipice ale *experienței* se reflectă în simbolurile colective ale limbajului și acest ultim sistem, relativ rigid, de semnificații și semne condiționează impulsul expresiv din interior. Aceasta este cauza pentru care formele individuale ale expresiei sînt forme colective de comunicare[47].

Cele două aspecte sau factori, individual și colectiv, le regăsim relevate și de doctrina gînditorului și literatului spaniol Miguel Unamuno. Plecînd de la sensul colectiv și social al limbii, el și-a modificat apoi punctul de vedere sub influența lui Croce și în cele din urmă a recunoscut locul cuvenit factorului individual, personal și expresiv, cu alte cuvinte caracterul eminamente estetic al limbajului[48].

Din punct de vedere estetic, limba semnifică predominarea stilisticii (disciplină care studiază limbajul în primul rînd ca expresie). Ceea ce se numește inspirația unui artist transpare în analiza cuvintelor pe care el le folosește, orice motiv născîndu-se ca atare odată cu cuvintele respective. *Motif und Wort* devine astfel principiul cercetării stilistice a lui Leo Spitzer, specialistul cel mai avizat, cel mai minuțios și cel mai original în acest domeniu[49], pe urmele concepției lui Croce și a lui Vossler. El a studiat cuvîntul în raport cu ansamblul operei; formula acestui principiu este *Wort*

und Werk (lui Spitzer îi plac asemenea *slogane* literare). Urmînd acest criteriu, el a reușit să clarifice, de multe ori cu o admirabilă simplitate, alteori însă folosind un artificiu, expresia literară a unor autori de limbă romanică Villon, Rabelais, Racine, La Fontaine, Voltaire etc.).

Dacă limbajul este înțeles ca „expresie", lingvistica se reduce la *stilistică;* luîndu-l însă sub celălalt aspect al său, drept „cultură", *semantica* va fi aceea care va prevala asupra celorlalte ramuri. În adevăr, după Spitzer, în semantică mai mult decît în morfologie și în fonetică, modificările produse de evoluția culturală și istorică pot fi surprinse pe viu: aspectul cel mai concret al cuvîntului este *sensul* care constituie, în același timp, barometrul cel mai sensibil al unui climat cultural. Spre deosebire de lingviști, Spitzer nu crede în importanța preponderentă a dialectelor populare, ci în aceea a lexicului cult.

În felul acesta, cercetarea sa se dezvoltă în două direcții: una *Critica Stilistică,* aceea care studiază spiritul individual al unui autor analizînd minuțios vocabularul și formele sale stilistice; cealaltă o *Istorie a Limbajului* care încearcă să recunoască în folosirea limbii spiritul unei națiuni la o anumită epocă. Cele două cercetări nu sînt independente. Analiza lui Spitzer are întotdeauna un resort psihologic. Lui îi place să sesizeze anumite detalii stilistice particulare ale unui autor, tocmai pentru că orice îndepărtare de la norma constituită prin uz indică o stare emoțională din care țîșnește poezia. Stilistica sa este axată pe teoria lui Freud, după cum Istoria sa este axată pe teoriile lui Dilthey, — doi autori a căror influență asupra sa el o recunoaște deschis. Dimpotrivă, el neagă o dependență directă față de Croce, consideră că ar fi mai mult o coincidență[50]. Recent, în Italia, M. Fubini, un specialist în metoda critică, a emis unele rezerve în legătură cu factorul psihologic, recunoscînd în același timp legitimitatea analizei stilistice și a procedeelor de abstractizare împotriva opoziției față de fostul său maestru B. Croce[51].

Opera lui Vossler ca și aceea a lui Spitzer au reprezentat filiațiile cele mai directe și cele mai îndrăznețe ale unei concepții avansată pentru întîia oară de Croce. Se poate spune însă că, în acest domeniu, întreaga producție doctrinală a secolului al XX-lea a suferit această influență. Și dacă, adeziunile parțiale ale unor lingviști ca Parodi, Bertoni, Bartoli[52], au avut meritul de a-i dovedi eficiența, reacțiile pe care le-au provocat nu sînt mai puțin semnificative.

Împotriva tezelor istorice ale lui Schuchardt și a acelora idealiste ale lui Croce, un maestru al lingvisticii ca F. de Saussure (1857-1913) a precizat în cursurile sale ținute la Geneva între anii 1906 și 1911 (publicate în 1916) o revenire la principiile pozitivismului neogramaticienilor: primatul „limbii" ca sistem, ca organism static sau, mai bine-zis, *sincronic,* față de „cuvînt" (sau discurs, *Rede*), expresie individuală, totodată mobilă, dinamică, *diacronică.* „Limba" este în primul rînd un produs social, un ansamblu de convenții necesare și stabile care apar din practică; ca sistem de simboluri convenționale, ea n-are alt criteriu de adevăr decît coerența sa sistematică, solidaritatea elementelor sale. „Cuvîntul", dimpotrivă, este folosirea individuală a limbajului, totdeauna excepțional și schimbător, deci un limbaj fără reguli și permanență, care realizează întotdeauna în mod diferit sistemul de tipuri normative care este „limba". Lingvistica propriu-zisă nu trebuie să se ocupe decît de aceasta din urmă (de „limbă").[53]

Reacțiunea împotriva subiectivismului crocean este semnificativă (reacție care accepta parțial aspectele veridice ale subiectivismului) și este remarcabil că unii elevi genevezi ai lui Saussure, continuînd să mențină distincția făcută de profesorul lor, au acordat totuși mai multă atenție acestor aspecte. Continuînd să conceapă limba ca o instituție socială, ei și-au îndreptat atenția în special asupra acțiunii inovatoare pe care individul o exercită asupra ei[54]. În acest sens au fost conduse cercetările lui Ch. Bally și A. Séchehaye[55], unul

atrăgînd atenţia asupra valorii afective, celălalt asupra valorii intelectuale a limbajului. Poziţia lui W. von Wartburg nu este nici ea diferită[56].

Astfel, chiar dacă din punct de vedere speculativ ni s-a părut discutabilă separaţia tranşantă operată de Croce între aspectul *comunicativ* social şi *expresia* individuală, — una practică, cealaltă teoretică — ea a devenit eficace din punct de vedere doctrinar, stimulînd cercetările în două direcţii diferite. Chiar bătrînul Schuchardt, care nu s-a înţeles prea bine cu Vossler afirmînd că acesta se „face portdrapelul lui Croce şi defineşte limba ca expresie (şi lingvistica drept estetică)", era de acord că ambele concepţii „nu se contrazic totuşi în mod necesar: vedem acelaşi lucru din două puncte de vedere diferite care pot fi conciliate. Şi pentru mine expresia precede comunicarea şi apoi o însoţeşte"[57]. Afirmaţia constituia de fapt o mare concesie.

În fine, mai putem adăuga că accentuarea ulterioară a aspectului obiectiv al limbajului, aşa cum s-a petrecut recent în Italia, luîndu-se ca model conceptul de *institut juridic*[58] şi dezvoltînd caracterul de instituţie al limbii, duce la ultimele consecinţe şi precizează tocmai noţiunea pe care Croce şi Vossler o propuseseră, limba (convenţională) ca sistem normativ, ca ansamblu de comportamente practice şi culturale ale unei societăţi sau ca factor de conservare (Wartburg). De multe ori nimic nu dovedeşte mai bine eficacitatea unei doctrine decît opiniile pe care i le opunem şi cu care ne îndepărtăm de ea.

§ 38. – G. GENTILE (1875–1944) ŞI ŞCOALA SA: U.SPIRITO

Nu trebuie să uităm că în anii dintre cele două războaie Italia a cunoscut confruntarea dintre gîndirea lui Croce şi gîndirea şi şcoala lui Giovanni Gentile. Acesta din urmă a scris o *Filosofie a artei* (1930) şi multe alte eseuri cu acelaşi subiect, tratînd însă problema din punct de ve-

dere eminamente metafizic, fără altă preocupare decît aceea de a determina caracterul artei în raport cu principiul realului care era pentru el Actul Spiritului[59]. Din această cauză el considera tezele lui Croce asupra autonomiei estetice, drept un simplu empirism. G. Gentile se inspira din Hegel care făcuse din artă momentul subiectiv al „Spiritului absolut") şi făcea din artă, deşi într-un mod mai puţin dogmatic, momentul emotiv al gîndirii: arta este *sentiment*. Sentimentul este un moment abstract, parţial, al acestei activităţi concrete care este gîndirea în calitate de autoconştiinţă, adică Filosofie. Articulaţia dialectică a lui Gentile este de fapt aceea a lui Hegel: artă, religie, filosofie.

Această concepţie este mai puţin gratuită şi mai puţin depărtată de experienţă decît ar putea crede la prima vedere un cititor provenit din alte climate culturale. Ea a contribuit la reconsiderarea anumitor teze prea rigide ale lui Croce (inerente autonomiei artei) care ameninţau să devină axiome dogmatice ale culturii italiene. În acest sens ea a influenţat mulţi gînditori din şcoala idealistă, chiar în străinătate, aşa cum am văzut (R. G. Collingwood). Totuşi, contribuţia acestora din urmă a fost mai eficientă în discutarea şi dezvoltarea, de multe ori originală şi îndrăzneaţă, a problemelor filosofiei transcendentale, decît în ceea ce priveşte problema specifică a artei şi problemele metodei folosită de critică sau de istoria artei. În legătură cu aceasta nu trebuie să uităm doctrinele lui U. Spirito, Cleto Carbonara sau Fazio Allmayer.

Critica lui Spirito tinde să distrugă fundamentul esteticii moderne, în particular pe acela al esteticii idealiste, şi anume teza că arta se deduce dintr-o categorie spirituală şi se poate constitui în chip sistematic şi autonom. După el, dimpotrivă, orice experienţă este artistică, fiind o cunoaştere incompletă care nu ajunge la claritatea finală a autoconştiinţei filosofice, dar care tinde, însoţită de o continuă insatisfacţie, să se rezolve

în obiectul său parțial (cf. *Viața ca artă*, 1941). Dacă arta trăiește în întreaga realitate, atunci ea este de nedefinit din punct de vedere filosofic și efortul esteticii moderne de a-și dobîndi autonomia nu are nici un sens [60]. Estetica se așază astfel pe planul unei științe empirice, — concluzie foarte importantă deoarece ea conferă anchetei estetice o libertate de observație și de analiză fără prejudecăți (indiferentă de aci înainte semnificațiilor de esență estetică) pe care am văzut-o afirmată și în secolul al XIX-lea de Estetica experimentală și istorico-pozitivistă și pe care o vom regăsi în secolul al XX-lea susținută de *Kunstwissenschaft* iar, în ultimul timp, de neopozitiviști.

Importanța gîndirii lui Spirito este tipic maieutică în sensul că ea contribuie la dispariția anumitor poziții intelectualiste gata să se constituie în domeniul criticii, gustului și habitudinii artistice. Vom mai reveni asupra acestui lucru. Spirito a considerat totuși concepția sa ca pe o etapă a programului său filosofic, urmărind distrugerea oricărei forme de intelectualism. Intelectualismul se naște dintr-un dualism și pînă la urmă ajunge tot aici: separația dintre om și natură. Concepția lui U. Spirito duce, din contra, la un monism panteist, aproape mistic, care îl îndepărtează de Croce (autonomia artei), cel puțin tot atît cît și de Gentile (primatul autoconștiinței, al reflecției logice). Estetica nu are misiunea de a distinge și de a preciza o categorie de artă care să nu fie nici autonomă, nici dialectică, deoarece în toate cazurile aceasta ar duce la concluzii intelectualiste. „Dimpotrivă estetica trebuie să tindă spre un scop opus, acela de a reuni gîndirea umană într-un Tot, într-o unitate mai profundă, care să admită o formă de conștiință mai cuprinzătoare decît forma logică și pentru care logica să constituie numai o expresie specială" (*Punctul meu de vedere estetic*, p. 192). În felul acesta, criticînd intelectualismul crocean, Spirito parcurge, aproape în întregime, itinerarul, dar în felul său: de la arta-sentiment, subiectivă (lirică), limitată și provizorie (individuală), la arta ca mod de compre-

hensiune universală sau viață cosmică, totalitate, — de la arta prelogică la arta supralogică. U. Spirito a insistat apoi asupra acestei ultime concepții, a identității dintre artă și viață cosmică în lucrarea *Viața ca dragoste* (1954), — concepție care nu ni se pare a fi încă limpede definită și care dă naștere unei serii întregi de rezerve. Trebuie să recunoaștem însă că și gîndirea lui Gentile, atît de coerentă, pare să conducă la o asemenea concluzie supraconceptuală.

În acest sens trebuie să semnalăm studiul unui alt elev al lui Gentile — Cleto Carbonara — care și el ajunsese în acea epocă printr-o cercetare sistematică, *Del Bello e dell'Arte*, 1947, (Ed. a 2-a în 1953), să individualizeze un aspect intelectual dar superdiscursiv al artei (și nu prelogic, așa cum vroia Croce)[61]. În acest sens, efortul lui Vito Fazio-Allmayer de a preciza raporturile dintre artă și morală este de asemenea semnificativ[62]. Totuși, în toate aceste cazuri, este vorba mai mult de date care completează, uneori într-un mod cu tolul pertinent, opiniile sistematice ale autorilor, decît de doctrine estetice. Concepțiile acestor autori se depărtează de punctul de vedere atît de eficient dar atît de periculos al artei considerată prin categoria intuiție, de la care plecau celelalte doctrine citate mai înainte, punct de vedere care a dat tonul pentru o bună parte a teoriei, criticii și gustului în Italia în ultimii ani.

Trebuie să considerăm, de asemenea, ca o cercetare estetică bogată și pasionantă, care se sprijină și ea pe principiul crocean al intuiției, aceea a lui Luigi Stefanini (1891—1956)[63] care a încercat să definească în chip original conceptul de „expresie lirică" în așa fel încît să o facă valabilă chiar în afara imanentismului idealist, insistînd mai mult fenomenologic decît dialectic asupra celor doi poli opuși ai artei: obiectivitatea *formei* și subiectivitatea *persoanei*. Dacă U. Spirito dedusese din universalitatea artei impersonalitatea sa (în acord cu celebrele teze ale lui Flaubert și Verga iar, mai recent, cu ale lui G. A. Borgese și T. S. Eliot), Stefanini afirmă principiul romantic

creştin al creaţiei artistice ca proces al *persoanei*, în cadrul unui punct de vedere apropiat de poziţiile franceze ale „filosofiei spiritului" (R. Le Senne, L. Lavelle, G, Marcel, M. Nédoncelle . . .)[64]. Procedînd astfel, el se depărtează considerabil de punctul de vedere propriu lui Croce, strict gnoseologic (*speculativ* cum spun germanii sau *normativ* cum obişnuiesc să spună anglosaxonii).

Să nu uităm că metoda lui Croce fusese riguros gnoseologică, în opoziţie cu estetica psihologică şi estetica descriptivă care s-au afirmat, după cum am văzut, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea. La începutul secolului nostru, Croce se găsea oarecum izolat cu estetica sa „filosofică" sau *de sus* (*von oben*), cum se spunea atunci, conform terminologiei lui Fechner. Faptul acesta consolidează şi mai mult valoarea gîndirii croceene şi a influenţei sale asupra culturii actuale. Estetica sa s-a născut aproape anacronic, străină de curentele dominante pe atunci (psihologism, formalism, obiectivism) şi tocmai de aceea ea a putut să se dezvolte cu o vigoare originală, fără nimic hibrid în ea, şi să acţioneze în mod activ asupra timpului său.

§ 39. – ALŢI ESTETICIENI AI INTUIŢIEI: JONAS COHN (1869–1947)

Toate acestea n-au împiedicat să apară în diverse locuri şi alte estetici filosofice, dar considerentele menţionate ne permit să înţelegem pentru ce aceste estetici au avut mai puţină vigoare şi mai puţin succes: le-a lipsit spiritul de independenţă şi, influenţate de diferite curente citate, au fost mai heteroclite, mai puţin simple şi coerente. Acest lucru se poate spune despre estetica normativă care s-a dezvoltat în Germania, sub influenţa neokantianismului şi al cărei cel mai de seamă reprezentant a fost, după părerea unanimă, Jonas Cohn[65].

Lucrarea lui J. Cohn, *Allgemeine Ästhetik*, a apărut în 1901, la un an după *Tezele Esteticii*[66]. Aceste două lucrări sînt deci contemporane şi independente şi ele conţin coincidenţe importante.

Croce a atribuit această asemănare acceptării în cele două opere a unor teze kantiene şi mai ales a concepţiei transcendentale a esteticii[67]. Cohn considera Estetica drept o ştiinţă normativă, o ştiinţă a valorilor (*Normwissenschaft, Wertwissenschaft*), insistînd, din punct de vedere metodologic, asupra unui principiu care este de asemenea specific esteticii croceene. Şi pentru Cohn valoarea estetică se bazează pe „intuiţie" (*Anschauung*), pe experienţa sensibilă imediată (*unmittelbares sinnliches Erlebnis*). Aceasta este cauza pentru care cunoaşterea estetică se deosebeşte de cunoaşterea ştiinţifică (conceptuală). Această cunoaştere are în plus o valoare imanentă, „intensivă, nonconsecutivă", spre deosebire de judecăţile de adevăr, util şi bun, care se completează în afara sinelui, în raporturi de la parte la tot (sistem) sau de la mijloc la scop (rezultat). Ea are astfel caracterul de *Zwecklosigkeit* kantian. În fine, valorile estetice (frumosul, sublimul, comicul etc.) nu sînt nici obiective, universale şi necesare ca valorile logice, nici subiective şi empirice ca acelea ale agreabilului — sînt valori *posibile*, „pretinse valori" dotate cu *Forderungscharakter*. Într-un cuvînt, vom spune că frumosul este o intuiţie dotată cu valoare autonomă şi imperativă (dar nu necesară).

După ce defineşte valoarea estetică (caracterizînd-o în raport cu alte valori) şi după ce îi stabileşte un *Abgrenzung*, Cohn se ocupă să-i precizeze conţinutul (*Inhalt*) şi, în fine, să-i sesizeze sensul, funcţia (*Bedeutung*): „conţinutul artei este expresia spiritului", *Ausdruck eines Innenlebens*, — arta există numai cînd expresia consistă dintr-o formă, o figură. Cohn are mereu prezentă în minte unitatea conţinutului şi a formei, a expresiei şi a figuraţiei (*Ausdruck und Gestaltung*). Croce l-a acuzat de dualism, în sensul că acest „conţinut" era un conţinut specific: expresia vitală, „viul pentru care simţim simpatie", în felul *Einfühlung*-ului. Dar acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre conceptul său de *lirism* care trimite la *sentiment*, moment utilitar, economic şi vital (în cadrul sistemului său). Ştim bine că Croce a căutat mereu să

evite asemenea acuzații lăsînd complet vag conceptul de sentiment și de viață care constituie în adevăr în doctrina sa un teren de discuții posibile. Greșeala lui Cohn a fost poate aceea de a preciza această noțiune în conformitate cu sugestiile *Einfühlung-ului*, înclinînd spre interpretări psihologice.

Același lucru în ceea ce privește considerațiile sale în legătură cu sensul artei. El recunoaște artei o funcție ideală, dincolo de limitele naturale: crearea unei naturi în lumea spiritului, în felul lui Kant și al lui Schiller. Parcurgînd această Estetică ai mereu impresia că autorul se referă ca la un bun cîștigat la patrimoniul culturii germane din secolul al XIX-lea atît de bogat și de variat. El folosește cu perspicacitate cîteva elemente ale acestuia, dar nu descoperă și nu cucerește noi domenii. Estetica lui Croce a lăsat dimpotrivă totdeuna impresia unei cercetări personale și într-adevăr: patruzeci de ani de descoperiri estetice cărora el a căutat mai mult să le găsească o confirmare în marea tradiție critică și idealistă decît să caute să-și scoată din ele motivele de inspirație. Vina lui Croce a fost cel mult aceea de a ignora inițial și de a desconsidera apoi o prea mare parte din fondul estetic ce îi era oferit de secolul al XIX-lea. În schimb, doctrina sa a prins viață nu printr-o elaborare savantă, ci dintr-o directivă a gustului său. Ea conține o „poetică" ce o face să acționeze și evoluează în funcție de îmbogățirea acesteia, în conformitate cu o artă ingenuă și imediată, apoi cu o artă lirică și, în sfîrșit, cu o artă cosmică. În zadar am căuta însă o spontaneitate și o originalitate asemănătoare în estetica lui Cohn ca și în atîtea alte doctrine contemporane din cele mai cunoscute.

Aceste diferențe nu pot face să dispară afinitățile particulare care apropie unele opinii fundamentale ale gîndirii estetice a lui Croce de cea a lui Cohn, de exemplu aceea a monadismului istoriei artei, al autosuficienței oricărei capodopere, asemănătoare cu o insulă (*Inselhäftigkeit*) afinități care se explică nu limitîndu-le — cum face Croce — la unele rare teze kantiene acceptate, ci rapor-

tîndu-le la influența profundă și complexă pe care a exersat-o problematica kantiană, chiar indirect, asupra desfășurărilor gîndirii în secolele al XIX-lea și al XX-lea. Am văzut dealtfel că în scolul al XIX-lea tendința Esteticii de a ajunge fie la speculație, fie la psihologie, provenea în ultimă analiză din aceeași sursă kantiană.

BIBLIOGRAFIE

Asupra esteticii post-croceene a se vedea:

C. Sgroi, *Gli studi estetici in Italia nel primo trentennio del'900* (1932).

L. Stefanini, *Arte e critica*, 1943.

A. Attisani, *Gli studi di estetica*, în „Cinquant'anni di vita intellettuale italiana" (1896—1946), 1950, pp. 289—362.

G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, Partea întîi: *L'estetica italiana dell'ultimo ventennio* (1930—1950), 1951.

G. Dorfles, *New Currents in Italian Aesthetics*, „Journal of Aesth.", XII, dec. 1953.

G. Calogero, *Aesthetics in Italy, the main Problems*, în „La Philosophie au milieu du vingtième siècle", chroniques, vol. III, sub îngrijirea lui R. Klibansky, Institut International de Philosophie, Florența, 1958.

NOTE
la capitolul V

[1] Cf. A. Aliotta, *La conoscenza intuitiva nell'estetica del Croce*, 1904. Din același an datează un răspuns al lui Croce, publicat apoi în „Problemi d'estetica", 1910, și un nou răspuns al lui Aliotta, inserat mai tîrziu împreună cu primul său eseu în volumul *L'estetica del Croce e la crisi dell' idealismo moderno*, 1920.

[2] Un alt critic englez, Wakley, a luat apărarea lui Croce; el a arătat șubrezenia raționamentului lui Bosanquet: *An Eclettic Aesthetician*, în „The Times Literary Supplement", 3 iunie 1915. Bosanquet este cunoscut pentru a sa *History of Aesthetics*, 1892. Estetica lui Croce a fost expusă în Anglia de H. Wildon Carr: *The Phil. of B. Croce; The Problem of Art and History*, Londra, 1917. În America R. Piccoli a publicat: *B. Croce, An Introduction to His Philosophy*, New York, 1923.

[3] În „Journal of the Royal Institute of British Architects", s. III, v. XXX, Nr. 8, Londra, 1923.

[4] Studiile lui Gargiulo sînt adunate în opera sa postumă: *Scritti di estetica*, Florența, 1952. Gargiulo a fost de asemenea un critic apreciat, vezi *La letteratura italiana del Novecento*, 1940. Asupra lui Gargiulo, a se vedea: L. Russo, *La critica letteraria contemporanea*, Bari, 1947; W. Binni,

La poetica del decadentismo, Florența, 1936; A. Borlenghi, *Gli scritti di estetica del Gargiulo*, în „Letteratura", fasc. III; G. Ferrata, *ibid.*, 1940—1941, fasc. 15, 17, 19; R. Assunto, *L'estetica dei mezzi espressivi*, „Nuova Antologia", februarie 1951, pp. 187—195.

[5] Asupra lui Baratono: G. Faggin, *Il formalismo sensista di A. Baratono*, „Rivista di Storia di Filosofia", 1946, pp. 189—196; C. Talenti, *A. Baratono*, edit. Filosofia, Torino. Asupra lui A. Tilgher, vezi A. A. de Gennaro, *The Concept of Art in A. Tilgher*, „Journal of Aest.", 1959, XVII Nr. 4; S. Cumpeta, *L'estetica di A. Tilgher*, „Filosofia", 1959, Nr. 4.

[6] Cf. G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, Bocca, Milano, 1951.

[7] Este cazul, între altele, a doi autori dintre cei mai dotați și mai personali ieșiți din școala lui Croce: C. Antoni (vezi în legătură cu acest subiect, articolul *Dell'esecuzione*, în „Il Mondo", Roma, 7 febr. 1956, Nr. 6, p. 8) și C. L. Ragghianti (vezi *Spazialità della musica*, 1955, în „Diario Critico", pp. 189—190, Veneția, 1957).

[8] O asemenea noțiune amintește pe aceea a efectului artistic înțeles ca o conciliere a impulsului a lui J. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, 1924, și aceea a „semnului estetic" a lui Ch. Morris, care „prezintă în formă obiectivă soluția unui conflict de valori", *Esthetics and Theory of Signs*, „Journ. of Unified Science", VIII, 1939, p. 145.

[9] Cf. Calogero, *Logica, gnoseologia*, 1946; *Etica, Giuridica, Politica*, 1947, și înainte *La conclusione della filosofia del conoscere*. Începutul gîndirii estetice a lui Calogero se găsește deja în *Studi crociani*, 1930. Vezi de asemenea *L'homme et l'art*, Documentele celui de al X-lea Congres Internaț. de Filosofie, Amsterdam, 1949, pp. 506—514. Asupra ideilor lui Calogero vezi: R. Raggiunti, *La relazione arte-linguaggio nel pensiero di G. C.*, „Giornale critico di filos. italiana", 1948, Nr. 3—4.

[10] Se poate vedea o asemănare între această concepție și concepția generală a lui Aloïs Riegl, critic literar de formațiune și gust figurativ, discipol al lui Hildebrand. Cf. *Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst*, în „Vierteljahrschrift für Wissensch. Philosophie", XXI (1897), pp. 283—306, XXII (1898), pp. 96—114. Se poate face o apropiere între primordialitatea *eidos*-ului lui Calogero și tezele asupra „Imaginism"-ului criticilor și scriitorilor contemporani, T. E. Hulme, Ezra Pound, T. S. Eliot (vezi § 68).

[11] Trebuie recunoscut totuși că această „viziune" este ea însăși literară: *pathos*-ul prevalează *eidos*-ului. Vezi obiecțiile lui C. L. Ragghianti (din punctul de vedere al unei concepții strict formale, stilistice, asupra artei figurative), în lucrarea *Il pungolo dell'arte*, Veneția, 1956. Se poate cita de asemenea teza lui F. Flora (*I miti della parola*, 1931, *Orfismo della parola*, 1953) în opoziție cu aceea a lui Calogero. Aici „primum" nu este un *eidos* ci un *logos:* „Nu

există artă figurativă sau muzicală care să nu conțină, transpusă în semne, propoziții verbale sau cuvinte izolate". „Se pictează cu ajutorul cuvintelor înainte de a o face cu pensula." Pictura devine o traducere a literaturii: fiecare pictor este un literat. Intuiția-expresie este întotdeauna verbală la origine. În acest caz arta figurativă ar fi un pleonasm, sau mai degrabă nu ar mai putea fi considerată ca o expresie intuitivă, ci ca o simplă elaborare intelectuală. Îndepărtarea de gîndirea lui Croce este evidentă. Asupra acestui subiect cf. C. L. Ragghianti, *Diario critico*, Veneția, 1957, pp. 64—71.

[12] Cf. G. Morpurgo-Tagliabue, *lucrarea citată;* vezi de asemenea: *Profilo gnoseologico di una questione estetica*, în „Giornale Critico della filosofia italiana", Nr. 3, 1955.

[13] Pentru o critică a tezelor lui Calogero din punct de vedere crocean vezi M. Fubini, în „Belfagor", mai și iulie 1949, acum în *Critica e Poesia*, Bari, 1956. Împotriva acestei critici vezi R. Raggiunti, în „Giornale critico della filosofia italiana", Nr. 1, 1950.

[14] Acordăm termenului *iconic* un sens mai restrîns decît acela folosit de Ch. Morris (cf. în continuare, cap. X).

[15] H. Read crede contrariul: vezi *L'arte e l'evoluzione dell'uomo*, tradus în „Aut-Aut", Nr. 5, 1951.

[16] R. Raggiunti, *L'arte come letteratura e come musica*, 1946. Vezi de același autor și *La conoscenza storica*, edit. La Nuova Italia, Florența, 1955; *La conoscenza e il problema della lingua*, ibid., 1957.

[17] Putem opune acestora remarcile cîtorva pictori: Leonardo da Vinci își sfătuiește discipolii de a „se exersa în a urmări în imaginație, cu ochii închiși, contururile lucrurilor deja văzute". W. Hogarth mărturisea următoarele: „I therefore endeavoured a habit of retaining what ever I saw in such a manner as by repeating in my mind the parts of which objects were composed I could by degrees put them down with my pencil" (*The Analysis of Beauty*, 1753, ed. îngrijită de J.T.A. Burke, Clarendon Press, 1955, p. 210). Dar în acest caz este vorba chiar de exerciții de „kinesis", de o tehnică imaginară prin comportamentele schițate, de o anticipare a mișcării creionului, de schițarea unui gest, adică de nevoia recunoscută de *semne* pentru precizarea imaginii mentale.

[18] Pentru o critică a noțiunilor de „interior-exterior", vezi G. Ryle, *The Concept of Mind*, trad. ital. *Lo spirito come comportamento*, de F. Rossi-Landi, Torino, 1955.

[19] Cf. G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, Partea I: *Considerazioni sull'estetica italiana dell'ultimo ventennio (1930—1950)*.

[20] L. Russo, *Problemi di metodo critico*, 1929 (1950[2]); *La critica letteraria contemporanea*, 1942—1943; *F. De Sanctis e la cultura napoletana*, 1943; *Scrittori poeti e scrittori letterati*, 1945.

[21] A. Momigliano, *Saggi su A. Manzoni*, 1915; *Problemi e orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, 1948; *Studi di poesia*, 1938.

[22] F. Flora, *Dal Romanticismo al Futurismo*, 1921; *I miti della parola; Civiltà del Novecento*, Bari, 1934; *La poesia ermetica*, 1936; *Saggi di poetica moderna dal Tasso al Surrealismo*, Messina, 1949; *Il Decadentismo*, în culegerea „Questioni e correnti di storia letteraria", Marzorati, Milano; *Storia della letteratura italiana*, 3 vol. Mondadori, 1953; *L'orfismo della parola*, Cappelli, 1953. Din 1951 el conduce revista „Letterature Moderne". Asupra gîndirii sale: Cf. G. Cabibbe, în Documentele celui de-al 3-lea Congres Internaț. de Estetică, 1957, pp. 567—570.

[23] M. Fubini, *Studi sulla critica letteraria del Settecento*, Florența, 1934; *Dal Muratori al Baretti*, 1946 (1954); *Stile e umanità di G.B. Vico*, Bari, 1946; *Genesi del Romanticismo italiano*, Bari, 1953; *Critica e poesia*, Bari, 1956. N-am citat din acești autori decît acele lucrări care se referă la estetică și la metoda critică.

[24] Cf. *The New Criticism*, în *The New Criticism, An Anthology of Modern Aesthetics and Literary Criticism*, New York, 1930, pp. 14 și următoarele. Vezi de asemenea *Creative Criticism, Essays on the Unity of Genius and Taste*, 1917, care chiar prin titlu se dovedește a fi un program crocean. Spingarn este cunoscut prin *History of Literary Criticism in the Renaissance, with Special Reference to the Influence of Italy*, New York, 1899. Trad. italiană 1905.

[25] E. F. Carritt, *The Theory of Beauty*, Londra, 1914; *Philosophy of Beauty from Socrates to Robert Bridges, Being the Sources of Aesthetic Theory*, Oxford, 1931; *What is Beauty?* Oxford, 1932; *An Introduction to Aesthetic*, 1948.

[26] Asupra lui Collingwood, cf. B. Croce, „La Critica", XXIII (1925), pp. 14 și următoarele; G. De Ruggiero, *Filosofi del Novecento*, 1950, pp. 91—102; K. Gilbert, *A History of Esthetics*, 1953, pp. 554—56. Collingwood a tradus *Contributo a una critica di me stesso* a lui Croce în 1927 (tradusă de asemenea în franceză de J. Chaix-Ruy, 1949); ceea ce l-a ajutat să scrie la rîndul său o *Autobiography*, 1939 (trad. italiană, edit. Neri Pozza, Veneția, 1955). Asupra raporturilor dintre Croce și Collingwood vezi S. Hospers, *The Concept of Artistic Expression*, în „Proceedings of the Aristotelian Society", vol. LV, 1954—55; *The Croce-Collingwood Theory of Art*, în „Philosophy", XXXI, octombrie 1956; N. Orsini, *Theory and Practice in Croce's Aesthetics*, „Journal of Aesthetic", XIII, 1955; C. Antoni, în „Criterio", I, ianuarie, 1957.

[27] Cf. de asemenea: *Art and Society*, 1936; *Education through Art*, 1943. Asupra lui H. Read vezi § 86.

[28] Vezi „Journal of Comparative Literature", I, aprilie 1903, pp. 91—195.

[29] Vezi S. Alexander, *Beauty and Other Forms of Value*, Londra, 1933, pp. 57—133.

[30] Vezi E. F. Carritt, *Croce and His Aesthetics*, „Mind", vol. LXVII, Nr. 248, oct. 1953; W. B. Gallie, *The Function of Philosophical Aesthetics*, „Mind", vol. LVIII, Nr. 277, iulie 1948, retipărită în culegerea „Aesthetics and Language", Londra, 1956; B. Lake, *A Study of the Irrefutability of Two Aesthetic Theories*, ibidem.

[31] Pentru România vezi M. Baffi, *B. Croce e la cultura romena*, „Rassegna di Filosofia", 1957, Nr. 2. *Breviario di estetica* a fost tradusă în românește în 1922.

[32] M. Valgimigli, *La poetica d'Aristotele*, 1916; A. Rostagni, *Aristotele e Aristotelismo nella storia dell'estetica antica*, 1921; *Risonanza dell'estetica di Filodemo in Cicerone*, 1923; *La poetica d'Aristotele*, 1927; *Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi*, 1929; *Il „sublime" nella storia dell'estetica antica*, 1933: strînse astăzi în parte în „Scritti minori": „Aesthetica", Torino, 1955; G. Cataudella, *Critica ed estetica nella letteratura cristiana antica*, 1928; C. Marchesi, *Storia della letteratura latina*, 1925—1929.

[33] Vezi culegerea de scrieri ale lui Von Schlosser, traduse în italiană: *La storia dell'arte nelle esperienze e nei ricordi di un suo cultore*, Laterza, 1935, pp. 41 și urm., 179 și urm. etc.; *Xenia, saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa*, Laterza, 1938, pp. 165, 185, 215 etc.

[34] Cf. Von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, 1924 (trad. ital., Florența, 1935); L. Venturi, Bibliografie, la cap. VII; S. Bottari, *La critica figurativa e l'estetica moderna*, 1935; *I miti della critica figurativa*, 1936; *Il linguaggio figurativo*, 1940; *La cultura figurativa in Sicilia*, 1954; din 1957 conduce revista „Arte antica e moderna"; C. L. Ragghianti, vezi mai departe, cap. VII, § 48.

[35] A. Parente, *La musica e le arti*, 1936 ed. a 2-a 1946; G. Pannain, *La vita del linguaggio musicale*, 1947; M. Mila, *L'esperienza musicale e l'estetica*, 1950; L. Ronga, *Arte e gusto nella musica*, Neapole 1956; G. Gavazzeni. *Parole e suoni*, Milano, 1946.

[36] În legătură cu aceasta, a se vedea rezervele formulate într-un caz specific al criticii croceene de E. Bonora: *Mallarmé, la poesia pura e la critica crociana* (1951), în „Gli Ipocriti di Malebolge", edit. Ricciardi, Neapole, 1953.

[37] Asupra filosofiei limbajului la romantici vezi E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I Teil, *Die Sprache*, 1923; E. Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, 1927; și de asemenea bătrînul G. Gröber, *Geschichte der romanischen Philologie*, în „Grundriss der rom. Philologie", I, 1888 (ed. a II-a, 1904). Din W. Von Humboldt sînt traduse în italiană *Scritti di estetica*, Florența, 1934. Vezi J. Velarde, *G. de Humboldt y la filosofia de lenguaje*, Madrid, 1955; G. Vecchi, *La filos. del linguaggio di W. von Humboldt*, „Rivista di filos. neo-scolastica", 1948, XL, pp. 154—167.

[38] A. Schleicher, *Compendium der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen*, 1861—62; *Die deutsche Sprache*, 1859.

[39] A.Schleicher, *Die Darwinsche Theorie u. die Sprachwissenschaft*, 1863. Vezi Pisani, *A. Schleicher e alcuni*

orientamenti della linguistica moderna, în „Paideia", 1949, Nr. 15.

[40] H. Schuchardt, *Der Vokalismus des Vulgärlateins,* 1866—1870; *Über die Lautgesetze, gegen die Junggrammatiker,* 1885; J. Gilliéron, *Atlas linguistique de France* (1902—1912), etc. Asupra evoluției lingvisticii vezi: A. Pagliaro, *Sommario di linguistica ario-europea,* 1930; J. Jordan-J. Orr, *An Introduction to Romanic linguistics,* Londra, 1937; V. Bertoldi, *Questioni di metodo nella linguistica storica;* B. Terracini, *Guida allo studio della linguistica storica,* I, *Profilo storico-critico,* 1949; M. Vitale, *Sommario elementare di una storia degli studi linguistici romanzi,* în „Preistoria e storia degli studi romanzi", Milano, 1955.

[41] M. Leroy, *B. Croce et les études linguistiques,* în „Revue internat. de philosophie", 1953, Nr. 26.

[42] Vezi *Estetica,* prima parte, cap. XVIII, partea a II-a, cap. XII; *Retorica, Grammatica e Filosofia del linguaggio,* scrise din 1899 pînă în 1939, grupate în „Problemi di Estetica"; *Conversazioni critiche,* I, 1924, cap. IV, *Filosofia del Linguaggio; La filosofia del linguaggio e le sue condizioni presenti in Italia,* 1941, acum în „Discorsi di varia filosofia", I, 1945; *Sulla natura e l'ufficio della linguistica,* în „Quaderni della Critica", 1946, Nr. 6. Vezi de asemenea *Letture di poeti,* 1950, cap. V și VI; și *Quaderni della Critica,* vol. II, III, V. În legătură cu acest subiect: A. Schiaffini, *La lingua nel pensiero di B. Croce,* în „Momenti di storia della lingua italiana", 1953; G. Devoto, *Gli studi linguistici italiani,* în „Cinquant'anni di vita intellettuale italiana", Neapole, 1950, vol. I; G. Devoto, *Croce storico e linguista,* în culegerea „B. Croce", de F. Flora, Milano, 1953; M. Leroy, *Croce et les études linguistiques,* în „Revue internationale de Philosophie", Bruxelles, 26, 1953, Nr. 4; M. Pittau, *La concezione crociana del linguaggio,* în „Humanitas", IX, Bologna, 1954; J. M. Valverde, *Notas sobre la linguistica de B. Croce,* Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 1953, pp. 669—675; E. H. Lenneberg, *A Note on Croce's Philosophy of Language,* Philos. and phenomenolog. Research, XV, 1955, pp. 512—522; R. Raggiunti, *La conoscenza e il problema della lingua,* Florența, 1957.

[43] Croce dădea ca exemplu pentru această considerație asupra limbajului propriul său eseu din tinerețe: *La lingua spagnuola in Italia* (1895). Poziția lui G. Gentile nu este mult diferită: cf. *Per una storia della grammatica italiana,* 1912; *Sommario di pedagogia come scienza filosofica* 1913—1914; *Frammenti di estetica e letteratura: Il torto e il dritto della tradizione,* 1920. Unitatea concretă a limbajului este un *act,* expresia, multiplicitatea gramaticală este un *fapt,* limbajul.

[44] Tradusă în italiană sub titlul: *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio,* Laterza, 1908. Găsim în: *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie,* 1932, o culegere a operelor mai tîrzii. Vezi în sfîrșit: *Geist und Kultur in der*

Sprache, Heidelberg, 1925; *Aus der Romantischen Welt,* 2 vol., Leipzig, 1940. Raporturile dintre Croce și Vossler sînt ilustrate prin *Carteggio Croce-Vossler* (1899—1948), publicată în 1951 (Laterza, Bari; trad. germană, Berlin, 1955).

[45] Trad. ital., Laterza, Bari, 1948, din a II-a ediție (1929).

[46] Vezi excelentul examen al acestei probleme făcut de R. Raggiunti, *La conoscenza e il problema della lingua,* Florența, La Nuova Italia, 1957.

[47] Am studiat noțiunea de „schemă stilistică" în lucrarea noastră mai înainte citată. Vezi adopțiunea și uzajul original care a fost făcut de R. Raggiunti în studiul său *La conoscenza storica,* Florența, 1955, cap. VII. După părerea noastră, „schema stilistică" a artei e analoagă „schemei lingvistice" a comunicării.

[48] M. Unamuno a scris în 1911 Introducerea la *Estetica* lui Croce, tradusă în spaniolă. Vezi: Carlos Blanco Aguinaga, *Unamuno teórico del lenguaje,* El Colegio de Mexico, 1954; Carlos Clavería, *Notas italianas en la Estética de Unamuno,* „Temas de Unamuno", Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1953.

[49] L. Spitzer, *Stilstudien,* I—II, München, 1928; *Essays in Stilistics,* New York, 1948; *Essays in Historical Semantic,* New York, 1948. O culegere de eseuri traduse este *Critica stilistica e storia del linguaggio,* prin îngrijirea și prezentarea lui A. Schiaffini, Bari, 1954. Asupra lui Spitzer vezi F. Chiappelli, *Sul rapporto tra lingua e cultura,* în „Lingua Nostra", XI, 1950; L. Caretti, *Filologia e critica,* Neapole, 1955. Vezi de asemenea: C. Cases, *I limiti della critica stilistica e i problemi della critica letteraria,* în „Società", 1955, Nr. 1; T. de Mauro, *Linguaggio, poesia e cultura nel pensiero di L. Spitzer,* în „Rassegna di filosofia", Roma, 1956, Nr. 2; M. Fubini, *Critica stilistica e storia del linguaggio di L.S.,* 1955, în „Critica e Poesia", Bari, 1956. Pentru bibliografia studiilor de stilistică, vezi: H. A. Hatzfeld, *A Critical Bibliography of the New Stilistics,* 1900—1952, Chapel Hall, 1953.

[50] Vezi L. Spitzer, *La mia stilistica,* în „Cultura Moderna", 1954, Nr. 17. În legătură cu această metodă vezi: J. Hytier, *La méthode de L.S.,* în „The Romance Review", 41, 1950, pp. 42—59.

[51] M. Fubini, *eseul citat* în „Critica e poesia", 1956, pp. 509—516; vezi ibidem, pp. 407—417. Se poate recunoaște în opera lui Fubini o fericită sinteză a argumentelor criticii estetice și ale celei lingvistice și stilistice. Vezi principalele sale eseuri de metodologie critică în culegerea *Critica e Poesia* (1956, Laterza). Ieșit din școala croceană, M. Fubini a recunoscut rolul pe care problemele lingvistice le joacă în critică și în istoria literaturii. La rîndul său A. Pagliaro, care a debutat acceptînd conceptul crocean al limbajului drept intuiție (*Sommario di linguistica ario-europea*), a adoptat apoi metoda examenului semantic ca mijloc de analiză estetică (al operei de artă individuale), nu numai istorică sau culturală. Vezi: *Il segno vivente,* Neapole, 1952;

Saggi di critica semantica, Florența, 1953; *La parola e l'immagine*, Neapole, 1957. Cf. în legătură cu acestea, V. Mathieu, *Linguistica, estetica e filosofia*, „Rivista di Estetica", 1958, Nr. 1.

[52] E. G. Parodi, *Poeti antichi e moderni*, Florența, 1923; G. Bertoni, *Programma di filologia romanza come scienza idealistica*, Geneva, 1932.

[53] F. de Saussure, *Cours de Linguistique générale*, 1916, pp. 25—40.

[54] Cf. G. Nencioni, *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio*, 1946, c. IX.

[55] Ch. Bally, *Synchronie et Diacronie*, în „Vox Romanica", 1937; A. Séchehaye, *Les trois linguistiques saussuriennes*, ibid., 1940.

[56] W. von Wartburg, *Problèmes et méthodes de la linguistique*, trad. din germană, Paris, 1946. Lui W. von Wartburg îi revine desigur meritul de a fi corijat raportul de interdependență stabilit de Saussure între studiul sincronic și studiul diacronic al limbii. „Nimic nu este în limbă care să nu fi existat dinainte în cuvînt". (*Problèmes et méthodes*, p. 181).

[57] H. Schuchard, *Individualismus*, în „Euphorion", 1923.

[58] Vezi G. Nencioni, *lucrarea citată*, B. Terracini, *Guida allo studio della linguistica storica*, Roma, 1949; și de asemenea G. Devoto, *I fondamenti della storia linguistica*. Florența, 1950; *Studi di stilistica*, Florența, 1950; *Stilistica e critica*, raport la cel de al II-lea Congres de lingvistică și literatură italiană, sept. 1956. Vezi de asemenea: *Storia della lingua di Roma*, Bologna, 1944 (ed. a 2-a); *Profilo di una storia linguistica italiana*, Florența, 1953; *Cinquant'anni di studi linguistici italiani*, în „Cinquant'anni di vita intellettuale italiana, Neapole, 1950. G. Devoto separă lingvistica, stilistica și critica literară. El face de asemenea o netă distincție între critica lingvistică și critica stilistică, avînd în vedere raporturile lor diferite cu gîndirea estetică. El a folosit de asemenea într-un mod fericit principiile sale în examenul întreprins asupra artei lui Fogazzaro, Verga, etc. Privitor la discutarea acestor teze vezi: G. Contini, *La stilistica di G. Devoto*, în „Lingua Nostra", 1950, pp. 51—57; M. Fubini, *Un profilo di storia linguistica italiana*, în „Critica e Poesia", pp. 487—507; L. Spitzer, *Le due stilistiche di G. Devoto*, în „Lo Spettatore italiano", 1955, pp. 356—363; B. Terracini, *Pagine e appunti di linguistica storica*, Florența, 1957.

[59] Vezi de G. Gentile, *Filosofia dell'arte*, 1930; de asemenea: *Frammenti di estetica e di letteratura*, 1920; *Dante e Manzoni*, 1923; *Manzoni e Leopardi*, 1928; articolul *Arte* în Enciclopedia Treccani. În legătură cu concepția sa asupra artei în ansamblul concepției sale sistematice vezi: *Sommario di Pedagogia* (1913—14); *Teoria generale dello Spirito come atto puro*, 1916. Vezi: F. Puglisi, *La concezione estetico-filosofica di G. Gentile*, Catania, 1955; R. Raggiunti, *Il concetto del tradurre nel pensiero di G. Gentile* în „Giornale critico di filosofia ital.", 1950, Nr. 4; A. Negri, *Il concetto di critica e gli studi leopardiani di G. Gentile*, ibid., 1957, Nr. 2.

[60] Cf. U. Spirito, *Arte e linguaggio*, raport la al XVII-lea Congres Național de Filosofie, Neapole, 1955 (Atti, vol. I). Vezi de asemenea: *La mia prospettiva estetica* (în volumul cu același titlu, edit. Morcelliana, 1953); *Impersonalità dell'arte*, în „Giornale crit. d.f.it.", 1952; Nr. 3 (și de asemenea în „Quadernos de philosophia", Buenos Aires, 1951); *La critica d'arte*, în „Rivista di Estetica", Torino, 1956, Nr. 3 (și în Actele celui de-al III-lea Congres internațional de estetică, Veneția, 1956, pp. 197—206); *Funzione sociale dell'arte*, „Riv. di Estetica", 1956, Nr. 1. Asupra gîndirii estetice a lui U.S. vezi: L. Giordani, *L'estetica di U. Spirito*, în „Il Verri", primăvara 1957; O. Borrello, *L'estetica di U. Spirito*, Lugano, 1958; G. Bufo, *Antintellettualismo e intellettualismo nella filosofia di U. Spirito*, „Iniziative", feb. 1959. Asupra lui U. Spirito, cf. în continuare, cap. XII, § 90; XVI § 139.

[61] Cf. de asemenea: C. Carbonara, *La mia prospettiva estetica*, pp. 55—75; *Dialettica dell'atto estetico* (Arte, LXV, ale Soc. Nat. de Știință, Litere, Arte, Neapole, 1954). *Esigenza di una estetica del contenuto* („Actele celui de-al III-lea Congres int. de est.", 1956, pp. 91—96); *Del Bello e dell'Arte*, S.E.I., Catania, 1955; *Sviluppi e problemi dell'estetica croceana*, Neapole, 1947; *L'esperienza pura e l'arte*, „Humanitas", 1949, pp. 267—271.

[62] V. Fazio-Allmayer, *Moralità dell'arte*, Florența, 1953, *L'autonomia dell'arte e l'impegno dell'artista*, „Riv. di Est.", 1956, Nr. 3; vezi de asemenea: „Actele celui de-al III-lea Congres int. de Est.", 1956, pp. 261—265; Cf. F. Albeggiani, *Moralità, attualità, unità dell'arte nel pensiero di V. Fazio-Allmayer*, „Giorn. critico della filos. ital.", 1958, Nr. 4.

[63] L. Stefanini, *Arte e critica*, Brescia, 1943; *Trattato di Estetica*, Morcelliana, Brescia, 1955; vezi de asemenea: *L'estetica croceana*, în „Studium", § 1, și *La liricità dell'arte in B. Croce*, în „Atti dell'Istituto Veneto di lettere, scienze e arti", 1952—1953, t. CXI. Asupra persoanei și operei lui L. Stefanini, recent dispărut, vezi „Rivista d'estetica", Nr. 2, 1956, Padova. Cf. de asemenea, în continuare, cap. XV.

[64] Conceptul lui Stefanini, privind arta ca o creație de forme în funcție de persoană, poate fi apropiat mai ales de opera lui M. Nédoncelle, *Introduction à l'esthétique*, Paris, PUF, 1953.

[65] Cf. E. Meumann, *lucrarea cit.*, pp. 36 și urm. P. Moos, *Die Deutsche Aesthetik der Gegenwart*, 1931, pp. 35—45.

[66] Vezi darea de seamă a lui Croce către Cohn în *Conversazioni critiche*, I, 1924, pp. 1—5.

[67] Cf. un răspuns lui Dittrich (1907), publicat în *Problemi di Estetica*, pp. 187 și următoarele.

VI. ESTETICA ŞI ŞTIINŢA ARTEI
(Doctrinele germane de la începutul secolului al XX-lea)

Unei bune părţi a esteticii germane de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui de al XX-lea i se poate pe drept cuvînt reproşa un ton întrucîtva doctoral care nu se datoreşte întotdeauna unui gust personal, aşa cum am putut observa în legătură cu opera lui J. Cohn. Nu trebuie să generalizăm însă în această privinţă, deoarece nu lipsesc autori dotaţi cu un gust sigur şi personal, mai ales (spre deosebire de Croce) în artele figurative.

În cele ce urmează vom studia cîţiva autori a căror gîndire reflectă problematica variată a acestei perioade. Uneori este vorba numai de ecouri ale problemelor secolului al XIX-lea şi este interesant să vedem cum sînt formulate acum. În general însă, este vorba de o veritabilă reînnoire a problematicii.

§ 40. – R. HAMANN: ESTETICA SPECULATIVĂ

Să ne îndreptăm atenţia în primul rînd spre Richard Hamann, reprezentantul unei estetici speculative pe baze gnoseologice. Chiar din prefaţa operei sale principale, o lucrare scurtă dar foarte densă, *Ästhetik* (1911; ediţia a 2-a în 1919)[1], Hamann respinge orice concepţie sociologică, psihologică, fiziologică. Estetica este o ştiinţă a spiritului, o ştiinţă de principii, în nici un caz experimentală.

Principiul esteticii este *percepţia* în valoarea sa autonomă, ca scop în sine. Hamann se declară de acord cu conceptele lui J. Cohn, de „imanenţă şi intensivitate" a frumosului. Îndărătul lor regăsim dezinteresarea, finalitatea fără scop a lui Kant. Principiul estetic este deci un principiu de gust, de plăcere a percepţiei. Lui Hamann i s-a reproşat de a fi construit o estetică a impresiei în loc de o estetică a expresiei.

În realitate însă alta, şi mult mai simplă, este obiecţia care se poate face după lectura micii lucrări a lui Hamann. Plecînd de la un principiu gnoseologic, — autonomia percepţiei — el nu-şi deduce estetica în mod speculativ, aşa cum pretinde, ci procedează prin supoziţii şi combinaţii psihologice. Adeseori, acestea nu sînt altceva decît influenţa esteticii kantiene, redusă la psihologie.

Percepţia este estetică dacă este un scop în sine, liberată de *heteronomia* practică şi este valabilă ca o întrerupere a ocupaţiilor zilnice, — în consecinţă un joc în sensul de divertisment, de *diagogé*. Procedeele prin care ajungem la acest rezultat sînt *izolarea, concentrarea* şi *intensificarea*. Precizările autorului în această privinţă sînt de natură psihologică, fără nici o îndoială. *Izolarea* percepţiei se obţine recurgînd la imagini pure şi ireale, încadrîndu-le şi idealizîndu-le. *Concentrarea* este un proces de compunere care face dintr-un episod un tot. *Intensificarea* se obţine prin actualitatea, noutatea, emotivitatea conţinutului, precum şi prin participarea simpatică şi bogăţia de legături asociative. Se obţine astfel o *percepţie individuală*. Crearea de tipuri, de genuri, de scheme, aparţine, din contra, practicii, nu esteticii.

Dar cunoaşterea individuală, atît de clară la B. Croce şi atît de vagă la J. Cohn, este la Hamann de-a dreptul confuză. În adevăr, estetica implică „individualul" şi „expresivul", dar autorul este departe de a găsi un raport între cei doi termeni. El ajunge să stabilească o distincţie între „frumos", „estetic" şi „artă", distincţie care ar fi putut fi semnificativă, dar care rămîne inertă şi contradictorie.

Frumosul este forma, adică proporția, ritmul, simetria, factori mai mult practici decît teoretici, mijloace de expresie care traduc măsura, regularitatea, facilul vieții, în timp ce urîtul sau informul presupun o jenă a percepției. Ca atare, *frumosul* corespunde cu forma regulată, cu caracteristicul, cu ceea ce am putea numi birocrația percepției. Este vorba aici, după părerea noastră, de o gîndire la rece, doctorală. Frumosul nu corespunde unui tip, ci propune și impune un tip. El nu este niciodată regulat, ci, dimpotrivă, intervine cu totul neprevăzut, în obișnuința noastră cotidiană cu urîtul și mediocrul. Era de prevăzut că de la un asemenea concept al frumosului, considerat ca formă — regularitate, serenitate, măsură a percepției — Hamann să treacă la ideea individualului, expresivului. Pentru el, în aceasta constă *estetica:* ceea ce permite izolarea, percepția ca scop în sine. Dar ce este individualul? Individualul este o *structură*, nu o *formă* (*Gestaltung ist, nicht Formung*, p. 94). Punctul slab al gîndirii lui Hamann constă tocmai în incertitudinea în care apare acest concept de structură, de individualitate. El încearcă să-l precizeze ca o sinteză între *formă* și *farmec*, între *frumos* și *expresiv*, sau, pentru a ne exprima ca el, între frumos și excitant („excitanții sensibili" corespund cu *Reize und Rührungen* kantieni: cromatism, contrast, mirare etc.). Hamman examinează minuțios aceste două momente și mai ales pe cel din urmă, făcînd unele constatări eficiente, dar tot cu caracter psihologic. Lui Hamann îi lipsește un concept al sintezei. Individualul este compoziția totală, indivizibilă, unitatea multiplului etc. Astfel, el nu iese din cadrul vechilor principii raționaliste, dealtfel oricînd valabile, dar, de data aceasta, prezentînd acest aspect particular, ele apar mult mai impregnate de psihologie și totuși mai puțin simțite și mai puțin vii decît în secolul al XVIII-lea. În felul acesta, distincția, care părea atît de evidentă, dintre *frumos* (formă) care este regulat, economic, măsurabil, practic și *estetic* care este individual, liber și gratuit, își pierde importanța.

Și arta? *Arta* implică un interes nu numai estetic (percepția individuală ca scop în sine, neutră), ci și moral, religios, etc. De cele mai multe ori ea este ilustrarea unor idei; nu este niciodată pur „estetică" și încă și mai puțin „frumoasă" în mod necesar. După cum se vede, terminologia s-a schimbat, dar nu ne-am depărtat totuși prea mult de „plăcut", de frumosul pur, de frumosul inerent al lui Kant, mai ales dacă ne gîndim la felul în care acest triptic a fost reînnoit în 1906 de către Max Dessoir (cf. § 42).

Nu este deci de mirare că anumite categorii ca, de exemplu, *comicul*, *sublimul*, *tragicul*, nu sînt considerate ca pur estetice (nu erau nici chiar pentru Kant) și că arta este privită ca fiind mai degrabă obiectul unei *Kunstwissenschaft*, decît al unei *Ästhetik*. Totodată, distincției făcute între cele trei genuri fundamentale ale artei — muzical, pictural, poetic — îi lipsește o motivare speculativă. În loc să fie deduse din principii, aceste categorii sînt definite de autor recurgînd la împrumuturi din formalismul lui Hanslick pentru muzică și din *Einfühlung* pentru pictură și poezie. Constatarea în ce măsură aceste dezvoltări sînt juste sau eronate, în ce măsură ele coincid cu spiritul epocii etc., nu mai are importanță deoarece oricum determinarea nu ar putea fi făcută decît din exterior. Hibriditatea acestei gîndiri confirmă dezorientarea spiritului speculativ din primii ani ai secolului al XX-lea. Esteticile normative, cum se spunea pe atunci, sau speculative ale unui Cohn și Hamann, dezvoltate pe terenul tradiției clasice germane nu au avut prea multă vigoare. Singura demnă de acest nume care apără poziția speculativă (acceptabilă sau nu) rămîne de fapt teoria croceană și tocmai aceasta îi explică prestigiul și succesul de care s-a bucurat.

§ 41. – R. MÜLLER-FREIENFELS (1882–1949): ESTETICA PSIHOLOGICĂ

Trebuie să recunoaștem că psihologia artei a lui R. Müller-Freienfels (*Psychologie der Kunst*, 2 vol., 1912)[2] dă dovadă de o mai mare rigoare în metodă.

Este vorba de o adevărată estetică psihologică. Activitatea estetică este aici considerată ca o dimensiune a vieții, în care arta intervine ca un episod.

Distincția fundamentală de la care pleacă Müller-Freienfels nu se deosebește mult de cele făcute de Cohn și Hamann, în afară de faptul că oferă mai multă legitimitate în domeniul psihologic. Este vorba de distincția dintre teorie și practică, dintre ceea ce are o valoare intrinsecă, adică este un scop în sine (*Eigenwerte*), și ceea ce are numai o valoare de instrument, de intermediar (*Mittelwerte*). Se întîmplă dealtfel deseori ca o activitate să țină de două valori și să constituie astfel o valoare mixtă (*Mischwerte*).

Astfel concepută, estetica devine un domeniu atît de vast, încît implică orice activitate care este un scop în sine, inclusiv știința sau morala. Dar acestea două din urmă sînt și ele cel mult valori mixte. Müller-Freienfels nu consideră ca valori estetice pure — dezinteresate și independente — decît *arta* și *jocul*. În sfîrșit, ceea ce caracterizează arta este capacitatea ei de a *crea o formă*. Spre deosebire de joc, arta este viața care se fixează în forme obiective, ceea ce exclude genurile artistice care se apropie de simplul joc — de exemplu dansul.

Considerînd arta ca o creație de forme, Müller-Freienfels o studiază nu atît ca operație tehnică, în mare parte intelectuală și practică, cît ca *impresie estetică*". „Impresie estetică" înseamnă intensificarea generală a conștiinței, atît în sensul activ cît și în cel contemplativ, precum și în acela de participare și de spectacol — două momente pe care Müller-Freienfels le apropie, unul de *Einfühlung* și de Dionisiac, celălalt de *Anschauung*-ul schopenhauerian și de Apolinic; unul este propriu artei romantice, celălalt artei clasice. Momentul pur al „impresiei" este căutat prin mijloace psihologice în *concepție*, în actul liber al imaginației, analog cu intuiția croceană, — restul nu este decît un proces practic. Impresia spectatorului coincide astfel cu *inspirația* autorului, ale cărei trăsături caracteristice sînt cele cunoscute încă din antichitate și expuse cu

o deosebită claritate de Longinus: excitarea emoțiilor și supraabundența ideilor și imaginilor. Aceasta nu înseamnă că totuși concepția artistică este numai o expresie a stărilor sufletești; acest caracter imediat nu ar putea explica sensul primordial al artei care constă în primul rînd în *elaborarea de forme*. Estetica este facultatea creatoare a imaginației. Pentru Müller-Freienfels, ca altădată pentru Wundt, nu există o distincție absolută între imaginația reproducătoare (memoria) și imaginația creatoare (imaginația propriu-zisă). Unele infidelități ale memoriei constituie deja o aptitudine creatoare. Ea este aceea care se dezvoltă și se exaltă în cazul artiștilor.

Analiza psihologică a imaginației sau a concepției artistului propusă de Müller-Freienfels nu se deosebește deloc, fără îndoială, de noțiunile existente în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Concepția artistică implică o capacitate de asociație puternică, întinsă și cutezătoare, cu toate că în mare parte inconștientă, și, în același timp, o subtilă aptitudine de a selecționa și de a alege (în legătură cu care Müller-Freienfels amintește *principiul unității* al lui Th. Ribot și *an active gap* al lui W. James). Acestea sînt, de fapt, vechile principii: *finețea* și *judecata* ale lui Hobbes și Locke; *Witz*-ul și *Scharfsinn*-ul, *ingenium* și *acumen* ale lui Wolf.

Principiul subordonat acestei concepții a lui Müller-Freienfels este acela psiho-fiziologic al economiei vitale, al efortului minim (*Prinzip der kleinsten kraftmassen*). Pe această bază autorul distinge genurile artei și stilurile, după cum economia creatoare este axată pe criteriul materialului folosit, pe acela al argumentului sau pe acela al personalității creatoare ori al impresiei căutate care sînt dealtfel și cele patru cauze enumerate de Aristotel. Acești factori sînt de obicei concomitenți, dar de fiecare dată prevalează unul din ei.

Plăcerea estetică este rezultatul acestei economii creatoare, de unde rezultă și importanța principiilor care îi dau naștere, cum ar fi *consonanța* și *ritmul* în muzică, principii care se prelungesc în

literatură și în celelalte arte etc. Această tendință spre simplificare, această economie nervoasă se naște pe baza unei tendințe opuse: tendința spre complexitate și dispersiune, de care Müller-Freienfels nu ține socoteală deloc. De aceea el nu-și dă seama că repetă și în domeniul psihofizic principiul lui unu-multiplu, al uniformității în varietate, propriu esteticii intelectualiste.

De ce însă rezultatul estetic astfel obținut reprezintă o valoare? În ultimă analiză, pentru Müller-Freienfels, este vorba de o valoare biologică, de conservare și de expansiune vitală. Plăcerea estetică este utilă organismului; pentru el, ea corespunde unei reacții active care produce o stare de echilibru, un joc de senzații în conformitate cu legea efortului minim. Müller-Freienfels se alătură lui K. Groos[3] care insistase în mod eficient asupra caracterului biologic al frumosului, empirio-criticiștilor Mach și Avenarius, în ceea ce privește principiul economiei, precum și al lui Vaihinger[4]. Simplu spus, Müller-Freienfels poate fi integrat în tradiția empirică (Dubos, Burke), reluată de Darwin, Spencer, Grant Allen, care vedea în efectele artistice un excitant util pentru echilibrul psihofizic. Dar cum poate fi pusă de acord această interpretare pragmatică a artei cu caracterul de scop în sine, de dezinteresare, atît de apropiat de o concepție transcendentală a frumosului? Nu spunem că nu ar putea fi conciliate — Burke deja, cu deosebirea pe care o făcea între *pleasure* și *delight*, se apropiase de această problemă, ca și Spencer — dar Müller-Freienfels ignorează dificultatea și nu o rezolvă. Întreaga sa gîndire suferă de această inaptitudine problematică. Astfel, analize pertinente dar contradictorii se juxtapun fără a se putea concilia. Arta este contemplație și, totodată, act; ea este un scop în sine și un mijloc de a da vieții mai multă intensitate; este intensificare și, totodată economie etc. Aceasta nu înseamnă că nu ar fi posibilă o sinteză a tuturor acestor teorii, dar Müller-Freienfels nu ne-o dă. Astfel se explică faptul că îl vedem deseori pe

Müller-Freienfels citat în legătură cu una sau alta din considerațiile sale particulare, în timp ce nimeni nu se referă la concepția sa estetică generală.

§ 42. – ESTETICA ȘI ȘTIINȚA ARTEI: MAX DESSOIR (1867–1947)

Dacă estetica speculativă, pe care am cunoscut-o prin Cohn și Hamann, ca și psihologia artei a lui Müller-Freienfels ne apar ca amorfe și confuze, aceasta se datorește în mare măsură faptului că concepția lor despre *artă* era subordonată noțiunii de *frumos*. La rîndul ei, această noțiune era neclară și nedeterminată, tocmai pentru că era privită în funcție de artă. Nu este deci de mirare că, în asemenea condiții, la începutul secolului nostru a apărut tendința de a separa cele două principii — al frumosului și al artei — și de a întreprinde, în legătură cu ele, două anchete în sensuri diferite.

Se poate însă vorbi chiar de pe acum de o știință a artei deosebită de estetică, în legătură cu școala formată la studiile lui Semper. Este vorba de o cercetare descriptivă și comparativă, căreia i s-ar putea da numele de *știință*, dar ea avea să se piardă în studii istorice, sociologice și etnologice. Studiul propus de Fiedler fusese o cercetare mai specifică și mai autentică asupra artei, dar numele de știință era abuziv, „teoria artei" propusă de el nu se deosebea de filosofie, de *estetică* (ceea ce el numea „estetică" nu era de fapt decît o estetică particulară, hedonistă). În *Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik*, 1903, Hugo Spietzer lărgise orizontul prin examenul fenomenelor artistice pînă la aspectele lor heteronome, iar ideea unei științe a artei în toate sensurile și sub toate raporturile fusese precizată de Max Dessoir (*Beiträge zur Aesthetik*, 1899—1902; *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, Ed. a 2-a, Stuttgart, 1923)[5]. După acesta știința generală a artei ar trebui să studieze nu numai aspectele gnoseologice și originile psihofizice, dar și condițiile

sociale, efectele etice şi scopurile pedagogice, metodele şi procedeele, teoriile poetice şi tehnicile artei etc. Nici aici nu trebuie să uităm că distincţia dintre artistic şi estetic constituia o teză susţinută încă de Kant, fapt care va fi recunoscut de Utitz. *Allgemeine Kunstwissenschaft* trebuie judecată prin prisma coerenţei acestei teze.

Dessoir distinge o *natură estetică*, adică, după el, natura implică o multiplicitate de valori materiale sau de categorii „obiective": frumosul, graţiosul, urîtul, tragicul, sublimul etc. Aceste categorii sînt inerente lucrurilor şi nu sînt simple proiecţii ale subiectului, spre deosebire de teoriile psihologice ale *Einfühlung*-ului.

În afară de aceasta, există o *cultură estetică*, — activitate care operează în toate domeniile spirituale şi se concretizează în toate instituţiile sociale care implică principii estetice în manifestările lor. Avem acum, în fine, „marele fapt al artei". Dar aceasta iese din estetică.

O asemenea distincţie are mai multe motive de a se considera legitimă şi constituie în fond cea mai valoroasă contribuţie a lui Dessoir la studiul nostru. Cît despre *estetică*, problema este de a vedea cum este concepută noţiunea de „obiectivitate". Fie că este vorba de frumosul natural sau de cel uman ori social, apare evident, cel puţin pentru noi, astăzi, că trebuie să-l considerăm în sens istoric şi nu în sens ştiinţific, după o metodă fenomenologică şi nu experimentală, în timp ce Dessoir, neeliberat încă de influenţa lui Wundt, înclină tocmai spre această din urmă concepţie. Cît despre complexitatea fenomenului artistic, ea capătă un sens important, dacă o considerăm ca o integrare dialectică şi un alt sens, mai slab, dacă o construim prin simplă juxtapunere.

Intenţia lui Dessoir este de a separa net studiile de estetică de cele de ştiinţa artei, — unele mai analitice şi metodice, celelalte mai generale, întemeiate pe un program descriptiv[6]. Primele se referă la conceptul de *impresie estetică*. El nu acceptă principiul conducător al simpatiei sau *Ein-*

fühlung, adoptat de mulţi contemporani ai săi. Din acest punct de vedere, îi datorăm lui Dessoir criticile cele mai pertinente privind această doctrină. Nu numai că el a pus în evidenţă faptul că *Einfühlung*-ul nu poate explica toate efectele artei, mai ales cele ale artei decorative şi arhitecturii, dar a avut şi meritul de a fi denunţat primul un echivoc din care s-a născut iluzia simpatiei sau a empatiei — un echivoc de natură lingvistică şi literară. Atribuim obiectelor sensuri umane numai pentru că dispunem de un limbaj omenesc, antropomorfic, social. Vocabularul este acela care ne obligă la analogii înşelătoare. Se poate spune că aceste obiecţii ale lui Dessoir sînt bazate pe o metodă de analiză a limbajului „avant la lettre" (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, pp. 83—89). Ele duc la un punct de vedere antiliterar, asemănător cu acela al *Sichtbarkeit*-ului.

În locul empatiei, el recurge la un alt principiu, gnoseologic şi nu psihologic, — acela al caracterului impresiei estetice de a fi o „intuiţie necesară", de a fi dotată cu o *anschauliche Notwendigkeit*. Nu trebuie să numim „estetic" ceea ce este plăcut (frumos), ci ceea ce ne dă impresia unui complex unitar, unui tot indivizibil şi nu accidental ci necesar. (Să ne amintim de autorii Renaşterii, de exemplu de L. B. Alberti, pentru care frumosul în sensul estetic era un produs căruia nu i se putea adăuga nimic şi nu i se putea sustrage nimic). Este vorba de o necesitate diferită de necesitatea logică, raţională, cu consecinţe deduse dintr-o regulă stabilită.

Aceste principii ni se par a fi interesante şi valabile, dar aplicaţiile lor sînt ceva mai puţin. Max Dessoir a căutat să analizeze factorii constitutivi ai impresiei estetice şi a făcut, de asemenea, unele cercetări experimentale asupra variaţiei impresiei în funcţie de durata sa. El distingea astfel, în primul rînd, o impresie de plăcere sau de neplăcere iniţială şi imediată, legată de calităţile sensibile, dar fără asociaţiile şi complicaţiile *Einfühlung*-ului, de acord din acest punct de vedere cu Külpe şi Witasek şi în dezacord cu Lipps; era

ceea ce el definea cu gravitate ca *„die spezifische Wertigkeit des ersten Eindrucks"*. Apoi el punea în relief atenţia pe care o acordăm conţinutului obiectului şi ideilor pe care acesta ni le sugerează etc. În plus, el separa impresiile de calitate, de formă şi de conţinut. El deducea toate acestea dintr-un număr de experienţe destul de simple făcute asupra unui mic număr de subiecţi, cărora le prezenta pentru durate variabile cîteva obiecte diferite. Aceste rezultate au fost considerate în general ca nesigure şi gratuite. Din 1906 şi pînă în zilele noastre, înţelegerea gustului — pentru a nu spune a artei — n-a putut obţine mare lucru din studiul „timpilor medii" ai impresiilor şi din „reflexele estetice" etc.

Astfel concepută, ancheta estetică rămîne separată de ancheta artistică. De ce? După Dessoir, în primul rînd pentru că estetica are de-a face cu o impresie, iar arta cu o operaţie. Nu e vorba să recunoaştem o necesitate intuitivă, ci să o producem, să creăm obiecte dotate cu o structură necesară. Experienţa culturală a formalismului muzical şi figurativ (mai ales a celui din urmă) n-a fost inutilă: regăsim în *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* a lui Dessoir rezultatele analizelor geniale ale lui Fiedler. Procedeul artistului este acela al unei purificări formale: el ne procură forme pure în timp şi în spaţiu, de exemplu o melodie sau o statuie, cum era cazul la Hanslick sau la Fiedler.

Totuşi, şi aici, dezvoltarea care urmează ne decepţionează. Analizele privind diferitele stadii sau diversele faze (patru) ale aşa-numitei „Künstlerischen Schaffens" (creaţii artistice) duc la această descoperire: experienţa artistică este instinctivă, totul prevalează asupra părţilor, sinteza asupra analizei etc., ceea ce nu numai că nu este foarte original, dar nici nu merge mai departe decît „estetica". Acelaşi lucru se poate spune în ceea ce priveşte problema care are o mai strînsă legătură cu *Kunstwissenschaft* decît cu *Aesthetik:* opera de artă implică un proces psihologic şi un travaliu

tehnic, practic, cu caracter intelectual, nu numai o intuiţie interioară, iar aprecierea operei de artă implică o judecată care nu ţine numai de *impresie.* Acelaşi lucru în ceea ce priveşte aspectul său tehnic, în ceea ce priveşte aprecierea reuşitei raportată la mijloacele folosite. Aceasta, este adevărat, nu depăşeşte, prin felul în care autorul pune problema, domeniul esteticii, deoarece distincţia care a servit ca punct de plecare pentru Dessoir nu este suficientă. Faptul că arta produce o *anschauliche Notwendigkeit,* în timp ce impresia estetică o găseşte şi o recepţionează, nu constituie o mare diferenţă din punct de vedere al caracterului obiectului — este vorba tot de un obiect estetic.

Bineînţeles, Max Dessoir nu s-a oprit aici, el a avut în vedere şi complexitatea factorilor artei. În acest sens se poate spune că el a contribuit în mod fericit la o viziune mai integrală a fenomenului artistic, viziune fără mărginiri, mai liberă şi capabilă de a sesiza ecourile intelectuale şi practice. Totuşi, Dessoir a considerat totdeauna fenomenul artistic în mod extrinsec, mai mult sau mai puţin ca pe un agregat. El a afirmat pe bună dreptate că era vorba de o „fuziune solidă şi caracteristică"[7]. Dar nu este suficient să spui un lucru, trebuie să-l şi dovedeşti.

Proiectul lui Dessoir de a lua în considerare opera de artă nu numai din punct de vedere al impresiei estetice era desigur îndreptăţit (şi chiar în curs de realizare datorită lui Semper, Grosse etc.) şi Dessoir a dat un impuls cercetărilor concrete asupra artei. Dar meritul lui se leagă mai puţin de realizarea acestui proiect cît de proiectul în sine, mai puţin de detaliile cît de generalitatea lui. În adevăr, cercetarea speculativă a bătrînului Kant ajungea la deosebiri între frumos şi artă mai substanţiale decît cele avute în vedere de ancheta experimentală şi descriptivă a autorilor *Kunstwissenschaft*-ului. Teoria lor a avut mai mult o valoare polemică, — ea reprezenta o revoltă îndreptăţită împotriva autonomiei estetice a artei. Dar ei au făcut greşeala de a cădea în acelaşi echivoc

de care îi acuzau pe adversarii lor. Ei reproşau

partizanilor Esteticii că vor să interpreteze arta într-un sens strîmt, după canoanele clasice, care nu erau aplicabile, de exemplu, artei gotice sau artei primitive. Dar nu observau că şi ei, la rîndul lor, interpretau *esteticul* şi conceptul său cheie, „frumosul", în mod exclusiv clasic, ceea ce nu era deloc necesar şi că aveau o concepţie estetică încă şi mai îngustă decît aceea a adversarilor lor întru artă. Putem afirma acest lucru, de exemplu, despre Worringer (*Formproblem der Gothik,* 1911). Apoi ei au recurs la altă doctrină, la *Kunstwissenschaft,* unde au pus din nou, între altele, problemele specifice ale esteticii, dar interpretate în mod mai puţin mărginit, neclasic. Faptul acesta a dus la caracterul hibrid al „Ştiinţei artei" şi a constituit motivul pentru care adversarii ei (de exemplu Lipps) au respins-o ca pleonastică.

§ 43. – EMIL UTITZ (1883–1956)

La Emile Utitz, unul din colaboratorii publicaţiei lui Dessoir, *„Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft"* găsim o concepţie mai critică a problemei.

Momentul estetic este acela al contemplării, al dezinteresării teoretice ca şi pentru Hamann: este vorba de percepţia intranzitivă, considerată ca un scop în sine[8]. După Utitz, teoriile estetice postkantiene nu sînt în general decît variaţii la acest concept în care găseşte şi alte noţiuni, — în particular ceea ce Kant considera ca o plăcere a „jocului facultăţilor" şi pe care o numeşte „bucurie funcţională" (*Funktionsfreude*)[9]. Frumosul corespunde deci unei activităţi de cunoaştere liberă, fără obstacole; în acest sens frumosul procură o impresie de puritate formală. În consecinţă, ca şi Dessoir, Utitz respinge interpretările de conţinut ale *Einfühlung*-ului[10].

Dar ceea ce nu a acceptat în domeniul „estetic", el acceptă în domeniul „artistic". Aptitudinea *artistică* nu mai constă în libera expansiune vitală, provocată de impresia estetică proprie mai ales

naturii, ci în faptul de a adera pe deplin la intenţia conţinută în opera de artă, în faptul că spectatorul încîntat este cucerit în întregime de această finalitate heteronomă. Astfel, *Ästhetik* şi *Kunstwissenschaft* sînt două lucruri cu totul diferite.

Se pare că într-adevăr aşa şi este. Din nefericire, lipseşte cu desăvîrşire un veritabil raport raţional între domeniul esteticii şi cel al artei. Ele sfîrşesc prin a se suprapune complet sub forma de *estetic* şi *inestetic.* Ajungem astfel la paradoxul unei concepţii despre artă care seamănă mult cu o concepţie retorică luată în răspăr: nu mai sînt adevărul şi binele cele care capătă atributele frumosului, ci frumosul este acela care se îmbogăţeşte cu dubla contribuţie a adevărului şi binelui. Valorile nonestetice care contribuie la artă sînt concepute aşa cum erau concepute altădată valorile retorice, ca frunzişul pe trunchiul unui arbore. Este de la sine înţeles că un asemenea raport poate fi răsturnat. Dacă adăugăm valorii estetice semnificaţiile personale şi istorice, le vom putea lua în considerare şi pe acestea din urmă în sine, iar valoarea estetică va fi atunci o excrescenţă extrinsecă, va deveni adică un ornament retoric[11].

Este foarte adevărat că Utitz aspiră la o integrare a esteticului cu artisticul[12], dar metoda pe care o foloseşte nu-i permite decît juxtapuneri. Şi totuşi, acest procedeu empiric constituie partea cea mai finisată a cercetării sale. El nu procedează prin deducţii, ci prin constatări, pe baza unor scheme alcătuite din abstracţii, aşa cum procedează toţi empiriştii. De aici rezultă (volumul al II-lea) cei cinci factori ai operei de artă: 1) *materia* (*Materialprinzip*) şi tehnica respectivă; 2) *aptitudinea artistică* (*Kunstverhalten*), contemplativă sau activă, apolinică sau dionisiacă, conservatoare sau inovatoare etc.; 3) *modul reprezentativ* sau tonul (*Darstellungsweise*), calm, excitat sau umoristic etc.; 4) *valoarea reprezentării* (*Darstellungswert*), funcţională sau erotică, morală, religioasă, naţională, intelectuală, estetică etc.; 5) *dimensiunea* (*Seinsschicht*) sau limbajul, forma stilului folosit. Toate acestea sînt principii inerente

operei de artă, chiar dacă am putea adăuga şi altele ori, dimpotrivă, le-am reduce numărul.

Este evident că asemenea *Voraussetzungen* au un caracter schematic şi abstract şi că se condiţionează reciproc. Ele se situează la jumătate de drum între vechiul procedeu *téchne* (acela al Poeticii şi Retoricii aristotelice) şi o metodă fenomenologică nouă. Aceşti factori rămîn „factori" obiectivi şi nu pot constitui cadrul unei analize. Pe de altă parte însă autorul nu stabileşte vreo legătură între ei, nici măcar atît cît recunoştea Aristotel între elementele tragediei: fabulaţia, caracterele, gîndurile etc. Aici se află cheia de boltă. *Kunstwissenschaft*-ul ar fi putut fi o doctrină empirică ce procedează prin noţiuni abstracte, dar numai ascultînd de un principiu filosofic, ca Poetica lui Aristotel. Dar această coerenţă, această elaborare în sistem îi lipseşte. Este drept, autorul declară că vrea să procedeze în conformitate cu o metodă sistematică şi deductivă, plecînd de la definiţia artei şi deducînd de aici modurile, condiţiile şi procesele creatoare. În practică însă el nu face altceva decît să acumuleze observaţii aproximative, rareori originale. Are oare inspiraţia un caracter de manie, de excitaţie violentă, cum spunea Müller-Freienfels, sau de calm clarvăzător, aşa cum susţine Utitz? Inspiraţia artistică este ea analoagă celei ştiinţifice cum spunea Brentano[13] sau este diferită, aşa cum pretinde Utitz, etc.? Inutilitatea unor asemenea discuţii este evidentă.

„Ştiinţa generală" a lui Utitz nu este altceva decît un vast amalgam de observaţii şi discuţii care ar fi trebuit să fie de fapt sugerate sau justificate printr-o definiţie a artei care să-i dea un sens. Faptul că ele nu sînt totdeauna convingătoare este din cauză că acest raport nu este suficient de vizibil. Nu că ar lipsi, dar nu este declarat cu destul curaj. În adevăr, după cum *acţiunea, invenţia* şi *fabulaţia* aveau prioritate printre elementele *Poeticii* lui Aristotel, tot aşa *Darstellungswert* prevalează printre factorii citaţi mai înainte. Şi, la fel, după cum principiul „mimesis-

ului" se găsea în spatele acţiunii şi mitului, la fel, „reprezentarea valorii", „problema valorii", susţine „valoarea de reprezentare" (*Darstellungswert*). Acesta este „principiul artei" pe care Utitz îl admite pentru ancheta sa. Adoptarea metodică a acestui principiu (valoarea) îl diferenţiază de experimentalişti şi de psihologi şi apropie ştiinţa sa generală de o ştiinţă normativă.

Fiecare formă care reprezintă valori este artă. Arta este o experienţă emoţională. Definiţia ni se pare a fi justă, cu rezerva că, pentru Utitz, este vorba de *valori* date, preexistente, cărora, ca o retorică, arta le dă strălucire şi relief. Valorile se revelă conştiinţei datorită formei artistice, prin satisfacerea condiţiilor artistice pe care le-am enumerat. Este limpede însă că, dacă sînt autonome, aceste valori trăiesc în conştiinţă înainte de a apărea în artă. Procesul de *revelare* a valorilor este tocmai problema artei şi, după părerea noastră, el nu a fost decît schiţat.

Totuşi, printre teoreticienii germani de la începutul secolului al XX-lea, Utitz are meritul de a fi recunoscut pe lîngă un moment *estetic* (contemplaţie, scop în sine, bucurie funcţională, fericită combinaţie a facultăţilor)[14] şi un moment *artistic* (revelaţie a valorilor). Greşeala sa (după părerea noastră) este de a le fi opus una alteia într-un chip mai puţin nou decît s-ar părea, chiar dacă în opera sa această opoziţie tradiţională *frumosul* şi *expresivul* îşi culege argumente noi din arta postimpresionistă, în particular din expresionismul german, din arta neagră sau aztecă, în opoziţie cu canoanele clasice[15]. El nu studiază în mod speculativ problema raportului dintre estetic şi artistic, iar analizei exacte a momentului artistic şi a principiului său normativ, îi substituie o „ştiinţă generală" care, ca toate ştiinţele generale, este un rezumat al consideraţiilor în legătură cu diverse aspecte ale artei, fără o veritabilă legătură dialectică între ele.

Concepînd „estetica" într-un mod atît de strîmt, nu este de mirare că multe din principiile tratate în domeniul „ştiinţei artei" nu sînt altceva decît

veritabile principii *estetice* aplicate. Amestecate cu principii extraestetice, extrinsece, ele constituie *Kunstwissenschaft*-ul ca o doctrină dualistă. Faptul acesta se reflectă în distincţia fundamentală care călăuzeşte ancheta lui Utitz. El deosebeşte condiţiile *esenţei* artistice (*Kunstsein*) de acelea ale *valorii* artistice (*Kunstwert*) şi susţine că de prea multe ori le luăm unele drept altele. Vom spune că în primul caz avem de-a face cu o judecată de *definiţie*, în cel de al doilea cu o judecată de *măsură*. Dar Utitz recunoaşte că de multe ori „măsura" constă în „esenţa" artistică însăşi (*Kunstsein*) mai mult sau mai puţin realizată. Pentru un Croce, în adevăr, nu există un alt criteriu. Dimpotrivă, pentru Utitz, dat fiind dualismul pe care îl susţine între formă şi conţinut, condiţii şi rezultate etc., o operă poate fi mare fără a fi ireproşabilă din punct de vedere artistic (adică fără a realiza în chip perfect cele cinci condiţii enumerate: tehnică, ton, stil etc.). Ce face atunci să-i sporească valoarea? Concepţia despre lume pe care o conţine, adică valorile sale extraartistice: morale, religioase, naţionale etc. Astfel totul se reduce la o singură condiţie (extraestetică) care le domină pe toate celelalte (estetice), într-un mod chiar mai extrinsec decît „acţiunea" abstractă, „mitul", care pentru Aristotel domina toţi ceilalţi factori. Tehnica sugerată de ceea ce este material (*Materialprinzip*), aptitudinea artistică (*Kunstverhalten*), tonul (*Darstellungsweise*), stilul (*Seinsschicht*), — toate aceste condiţii pot fi făcute să intre în procesul de unificare „estetică", ele fiind principii formale care constituie numitul *Kunstsein*. Nu acelaşi lucru se poate spune despre „valoarea" sau semnificaţia reprezentării (*Darstellungswert*). Reapare deci dualismul dintre formă şi conţinut, mai greu de conciliat decît la Aristotel. Pătrunzînd în fondul gîndirii lui Utitz, am putea-o defini, cu mai mult curaj decît o face el însuşi (cu toate că pe timpul său el trecea drept un îndrăzneţ), spunînd că nu există opere de artă în sine, ci numai opere de artă mari sau mici. Darul artei (*Kunstsein*) este necesar, dar nu suficient

pentru a produce o operă de artă. Acesta ar fi rezultatul la care am ajunge dezvoltînd în mod normal poziţia lui Utitz, aşa cum se prezintă ea în scrierile sale. Dar acesta este un rezultat dialectic; ceea ce îl împiedică de a-l obţine este caracterul intelectualist sau „retoric" pe care l-am reperat în concepţia sa. Noi credem însă că dacă am reduce *Kunstsein*-ul şi *Wertsein*-ul, aşa cum am propus mai înainte, la *estetic* şi *artistic* (sau chiar *poetic*), am fi pe punctul de a rezolva dificultăţile. Nu este de conceput o unificare estetică decît în funcţiune de o *valoare* care, la rîndul ei şi numai în virtutea ei, să constituie arta. Problema constă deci în acest raport.

Pentru a suprima contradicţia naturală a acestui paradox ar fi necesar: 1) de a recunoaşte caracterul *intrinsec* al valorilor sau conţinuturilor; 2) de a face o analiză a valorilor, analiză care lipseşte complet în sistemul lui Utitz. Aceste două insuficienţe pot fi explicate dacă ne amintim că Utitz se inspira, în mod superficial însă, din teoria valorilor a lui Windelband[16]. Pentru Windelband, valorile estetice, morale sau ştiinţifice erau elemente constitutive ale unei „conştiinţe normale". Pentru Utitz însă, se pare că arta le primeşte de-a gata de la viaţă. În plus, Windelband a conceput o teorie pur *formală* a valorilor. Teoria *materială* a lui Scheler, din ultimii ani, ar fi putut oferi lui Utitz o inspiraţie mai adecvată. Astfel stînd lucrurile, ce s-a petrecut pe urmă? Valorile, în calitate de principii extraartistice, se adaugă factorilor artistici în chip extrinsec şi didactic, sau se transformă în principii tot *estetice*, dar nu artistice, cum a fost cazul cu criteriile de „importanţă" şi de „binefacere" ale lui Taine, cu „potenţialul vital" etc. — principii care, am stabilit, se pot reduce la acela de *perfecţie* estetică.

Trebuie să-i recunoaştem lui Utitz meritul de a fi văzut problema esenţială a artei; nimeni nu s-a apropiat mai mult de ea decît el, dar Utitz face acest lucru în chip confuz, amestecînd două

probleme: aceea a aprecierii artei cu problema

aprecierii valorilor, fără a-şi da seama că era vorba de acelaşi lucru, dar tratat în mod dialectic. Cît despre deosebirea dintre „estetic" şi „artistic" care domină întreaga sa gîndire, ea răspunde unei exigenţe echitabile. Totuşi, la Utitz, ca şi la Dessoir, ea se bazează pe sărăcirea unuia din cei doi termeni, esteticul fiind redus la contemplaţie şi chiar la gustul clasicizant, ceea ce este, evident, artificial. La fel a procedat şi Worringer. Dealtfel acelaşi lucru se petrecea cu *forma* lui Hamann şi cu *economia* lui Müller-Freienfels. Aceasta invalidează soluţia problemei pe care am recunoscut-o, dimpotrivă, legitimă — problema deosebirii şi raporturilor dintre simţul estetic şi cel artistic sau, grosso modo, ca să folosim o expresie învechită, dintre formă şi conţinut.

Am văzut că unii autori (mai ales Croce) au rezolvat problema într-un mod speculativ, interesant în ceea ce priveşte unitatea dintre formă şi conţinut, dar recurgînd la simplificări dialectice care diminuează bogăţia vie a semnificaţiei sale. Ei eliminau problema tehnicii şi stilului (Croce) sau caracterul istoric şi importanţa pentru om a operei de artă (Fiedler) etc. De aici, reacţia generală împotriva *Esteticii*. Invers, dacă îl excludem pe Fiedler al cărui *Kunstwissenschaft* era de fapt o *Estetică*, autorii *Kunstwissenschaft*-ului participă cu fervoare, la toate expresiile experienţei artistice, recunoscînd acest lucru în mod imediat şi curent, fapt care îi împiedică de a se întoarce la principiile lor. Metoda lor este „coordonarea" argumentelor din care rezultă sisteme sincretice şi concluzii forţate, de multe ori contradictorii. Aceste opere apar deci ca valabile nu numai pentru materialul bogat şi pentru problematica activă pe care o propun, (deoarece ele sînt pline de discuţii între contemporani), dar şi pentru faptul că soluţiile lor, atît de puţin riguroase, nu pot să nu-l irite pe cititor şi să-i stimuleze astfel gustul pentru cercetare. Cea mai eficientă contribuţie a acestor doctrine care separă arta de frumos, a constat în valorificarea mişcării *expresive* a artei, în opoziţie cu cealaltă tendinţă care a dominat în

secolul al XX-lea, — tendinţa *formală*. Unele şcoli artistice, în special cele din pictură şi muzică din aceşti ultimi ani, pe care le putem numi în general „expresioniste", îşi află în asemenea doctrine, dacă nu originea, cel puţin o ilustrare şi un sprijin. În realitate, fiecare din aceste tendinţe estetice — expresivă sau formală — implică pe cealaltă, cum am văzut în parte pînă acum şi cum ne va fi confirmat de examenul privind dezvoltarea *Sichtbarkeit*-ului.

Bibliografie generală privind estetica germană la începutul secolului al XX-lea

E. Meumann: *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, 1912, ed. a 2-a.

E. Bergmann: *Geschichte der Ästhetik und Kunstphilosophie*, 1914.

Ch. Lalo: *L'Esthétique allemande contemporaine*, în „Journal de psychologie normale et pathologique", 1923.

M. Bites-Palevitch, *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'Esthétique allemande contemporaine*, 1926.

M. Dessoir, *Aesthetics and the Philosophy of Art in Contemporary Germany*, „Monist", vol. 36, 1926, pp. 299—310.

P. Moos, *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart*, 1928.

E. Utitz, *Geschichte der Ästhetik*, 1932.

R. Odebrecht, *Ästhetik der Gegenwart*, 1932.

Earl of Listowel, *A Critical History of Modern Aesthetics*, 1933.

H. Lützeler, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn, 1939.

F. Kainz, *Vorlesungen über Ästhetik*, 1943.

E. De Bruyne, *Geschiedenis van der Aesthetica*, Anvers, 1951—1955 (5 vol.).

NOTE
la capitolul VI

[1] Cf. şi: *Das romantische Naturgefühl*, 1901; *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, 1907; *Kunst und Kultur der Gegenwart*, 1922.

[2] Ediţia a II-a, 1922; Ed. a III-a, 1923; Vezi şi *Erziehung zur Kunst*, 1925; *Psychologie der Musik*, 1936.

[3] K. Groos, *Einleitung in die Aesthetik*, 1892; *Der ästhetische Genuss*, 1902.

[4] H. Vaihinger: *Die Philosophie des Alb-ob,* 1911.

[5] Vezi şi *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft,* 1914, şi culegerea de articole şi eseuri *Beitrage zur allgemeinen Kunstwissenschaft,* 1929. În legătură cu concepţia filosofică generală a lui Dessoir, vezi lucrarea sa *Einleitung in die Philosophie,* Stuttgart, 1946, Ed. a II-a. În engleză se poate consulta: *The Fundamental Questions of Aesthetics,* Congress of Art and Science, Universal Exposition St. Louis, 1904, Boston, 1905; *Aesthetics and Philosophy of Art in Contemporary Germany,* „Monist", vol. 36, 1926, pp. 299—310; *The Contemplation of Work of Art,* „Journal of Aesth.", 1947, pp. 108—119. În legătură cu personalitatea lui Dessoir a se vedea volumul său *Buch der Erinnerung,* 1946, ed. a II-a. Asupra operei lui Dessoir a se vedea Ch. Hermann, *M. Dessoir, Mensch und Werk,* Stuttgart, 1929; K. S. Laurila, în *Memory of M. Dessoir,* „Journal of Aesth." VI (1947), pp. 105—107; D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica,* Milano, 1953, pp. 283—291; *M. Dessoir e la Scienza generale dell'arte,* „Rivista di Estetica", 1958, Nr. 2.

[6] În 1906, Max Dessoir începea publicarea unei reviste: „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft"; în 1913, el a organizat la Berlin primul Congres internaţional de estetică. Revista a fost condusă de el pînă în 1937, şi apoi de Müller-Freienfels pînă în 1943. Această revistă a fost apoi continuată de „Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissens haft", din Stuttgart, condusă de H. Lützeler.

[7] *Grundlegung der allgemeine Kunstwissenschaft,* 1914, p. 40.

[8] Opera principală a lui E. Utitz este *Grundlegung der allgemeine Kunstwissenschaft,* 2 vol., 1914, 1920. Vederea de ansamblu cu caracter istoric *Geschichte der Aesthetik,* 1932, este de asemenea interesantă. A se vedea şi *Aesthetik,* 1923, *Der Künstler,* 1925. E. Utitz a debutat cu cercetări psihologice asupra artei (el a fost discipolul şi secretarul lui Brentano) şi, în ultimii ani, s-a apropiat de concepţia marxistă. Dar opera care a avut cea mai mare influenţă a fost aceea a maturităţii. Iată lista completă a lucrărilor sale: *F. F. Heinze und die Aesthetik zur Zeit der deutschen Aufklärung,* 1906; *Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre,* 1908 (ca şi Brentano, el considera culorile galben, albastru şi roşu ca fiind culorile fundamentale); *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten,* 1911; *Was ist Stil?,* 1911; *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft,* 2 vol., 1914, 1920; *Die Gegenständlichkeit des Kunstwerkes,* 1917; *Simmel und die Philosophie der Kunst,* 1920; *Aesthetik,* 1923; *Der Künstler,* 1925; *Geschichte der Aesthetik,* 1932; un eseu în *Kant-Studien,* 1929, Nr. 34, pp. 6—69, asupra caracterului social al artei; *Altgriechische Kunst,* operă postumă anunţată de Academia din Berlin, în care Utitz acceptă principiul artei ca *mimesis* al tipurilor şi esenţelor, conform concepţiei lui G. Lukács; în fine, un articol în limba cehă în *Vytvarné uméni,* VI, 1956, în care face unele rezerve asupra realismului comunist. Asupra gîndirii lui Utitz, a se vedea K. Svoboda, *L'oeuvre esth. de E. Utitz,* în „Revue d'Esthétique", 1956, Nr. 4, tradus şi publicat de asemenea în „The Journal of Aesth.", 1958, Nr. 4.

[9] Cf. E. Utitz, *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten,* 1911. Asupra acestui punct se apropie de concepţia lui M. Dessoir.

[10] Privitor la critica făcută *Einfühlung*-ului a se vedea studiul lui Utitz, *Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (în *Jahrbücher für Philosophie),* vol. I, Berlin, 1913 şi critica lui Lipps, *Zur Einfühlung* (în „Zeitschrift für Aesth.", vol. IX).

[11] Cf. Utitz, *Ausserästhetische Faktoren im Kunstgenuss,* „Zeitschrift f. Aesth. und Kunstwiss.", VII, 4.

[12] Această concepţie generală a artei ca formă *(Gestaltung)* şi sentiment *(Gefühlserleben)* a fost apreciată şi de Croce. Croce declara că era „de acord cu Utitz din multe puncte de vedere privind arta; dar el venea, ca să spun aşa, de la periferie, iar eu din centrul problemei" (*Conversazioni critiche,* I, p. 25). Fapt este că, venind de la periferie, Utitz nu a ajuns niciodată să sudeze cele două părţi ale argumentului, să încercuiască mai strîns problema.

[13] Brentano, *Das Genie,* 1890.

[14] Cf. *Das Schöne und die Kunst,* Al doilea Congres Internaţional de Estetică, 1937, vol. II, p. 111.

[15] Privitor la interesul arătat de Utitz pentru „expresionismul" contemporan, a se vedea § 54.

[16] Utitz, *Zur „Als-ob-Theorie" in der Kunstphilosophie,* „Kantstudien", V—XXVII, Berlin.

VII. FORMALISMUL FIGURATIV

Problematica raporturilor dintre formă şi conţinut s-a epuizat fără a se găsi însă o soluţie în primii ani ai acestui secol, iar estetica cea mai eficientă, mai ales în domeniul artelor figurative, nu a fost aceea care a constituit o expresie a doctrinelor pe care le-am examinat pînă acum. Această estetică nu conţine nimic din teoriile, pretins speculative, nici chiar din cele experimentale, sau altfel spus, ştiinţifice, ci ţine mai mult de doctrinele formaliste şi psihologice care s-au format la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Dar numai în secolul al XX-lea putem vorbi de o fuziune între formalism şi psihologie, între *Sichtbarkeit* şi *Einfühlung*, fuziune uneori etichetată ca eclectică. În orice caz se poate afirma că, chiar de la început, *Sichtbarkeit*-ul a împrumutat ceva de la *Einfühlung* şi de aici vine şi succesul său.

În adevăr, tezele lui Fiedler au dat naştere unui veritabil curent al gustului care, la un anumit moment, a depăşit limitele teoriei pentru a trece în planul aplicaţiilor practice, datorită artiştilor, istoricilor, criticilor, diletanţilor şi tehnicienilor. Primul care a dezvoltat ideile lui Fiedler a fost unul dintre prietenii săi, Adolf Hildebrand (1847—1921), sculptor cunoscut care a trăit mult timp în Italia. El este autorul unei mici lucrări, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893, avînd o valoare unanim recunoscută. Acesta a fost adevăratul *medius terminus* prin care a tre-

cut formalismul lui Fiedler, împrumutînd unele aspecte, dezvoltate şi dezvăluite apoi de alţi autori mai cunoscuţi ca Wölfflin, Berenson sau Venturi. Ce s-a întîmplat de fapt? Teza lui Fiedler era vidă şi sterilă în puritatea sa; de aceea formalismul nu s-a mai dezvoltat de la Fiedler încoace, ci a deviat de la bun început datorită lui Hildebrand şi, totodată, lui Wölfflin.

Cititorul studiilor lui Fiedler găseşte respinse în ele toate formele de adeziune la conţinuturi, fie că ele sînt concepte, fie că sînt sentimente, adică la toate scopurile care nu constituie *formalitatea vizuală* însăşi. Dacă, dimpotrivă, citim pe autorii veniţi după el, începînd cu Hildebrand, dar mai ales cu Wölfflin, Berenson şi Venturi, nu mai putem afirma că problema conţinutului este în întregime respinsă şi că pentru ei vizualitatea nu este inerentă unei anumite semnificaţii. Este iluzoriu să credem că formalismul figurativ a dus la o eliminare completă a factorului „conţinut" şi „sentiment". Dimpotrivă, el a constituit o tentativă de a face să deriveze conţinuturile din forme şi, astfel, de a concepe formele în vederea anumitor conţinuturi. Croce însuşi a observat acest lucru în legătură cu Wölfflin[1] pe care l-a definit ca fiind un gînditor eclectic. Dar acelaşi lucru se poate spune despre toţi formaliştii veniţi după Fiedler, începînd cu Hildebrand. Nimic nu este mai depărtat de „purism" în maniera kantiană. Dar aici nu este vorba de un eclectism propriuzis. Dacă în cursul examenului critic sau al discuţiilor polemice aceşti esteticieni se străduiau să dezvolte în primul rînd latura formală, lăsînd în umbră pe aceea a conţinuturilor şi a sentimentelor, ei nu excludeau totuşi faptul că arta are un conţinut şi că acest conţinut este constituit de un efect emotiv, moral, dacă nu chiar conceptual pur şi simplu. Totodată, cei doi factori nu sînt juxtapuşi, ci se deduc unul dintr-altul. Cu alte cuvinte, aspectul formal căruia aceşti autori îi acordau o mai mare importanţă nu constituia un scop în sine. Vizualitatea (*Sichtbarkeit*-ul) nu este un formalism pur.

§ 44. – A. VON HILDEBRAND (1847–1921)

Cercetarea formaliştilor constă dintr-un examen stilistic întreprins pe baza unei veritabile gramatici figurative. Care? A vorbi despre „legi ale necesităţii şi claritătii", cum făcea Fiedler, şi chiar despre „aparenţe ... grupate în forme definite, ordonate şi regulate" nu este suficient. Hildebrand le precizează[2]. El le enunţă sub formă de „legi ale unităţii" şi le caracterizează ca moduri ale unei *viziuni optice*, depărtate (*Fernbild*) — unitare şi simultane — opusă unei *viziuni tactile*, apropiată (*Nähebild*), alcătuită din impresii parţiale, succesive, produse de ochiul în mişcare.

Această distincţie între viziunea *optică* şi viziunea *tactilă*, între intuiţie şi percepţie, dedusă din aceea a lui Zimmermann, dar confirmată de Hildebrand prin experienţa sa de sculptor, este încă un mod de a opune cunoaşterea artistică şi cunoaşterea pur şi simplu: atitudinea contemplativă şi atitudinea practică. Cunoaşterea „tactilă" este aceea care permite ochiului să parcurgă succesiv părţile unui obiect şi să „dobîndească noţiunea formei sale materiale pipăindu-i contururile ... dar fără să fie capabilă de a-l concepe ca o unitate. Pentru ochi această unitate nu există decît sub forma unui efect ... produs de imaginea depărtată" care este „viziunea optică". Cu alte cuvinte, *viziunea* artistică este simultană, ea ne dă o „formă activă, eficientă" (*Wirkungsform*), în timp ce *percepţia* este succesivă şi ne dă o „formă existenţială" (*Daseinsform*) care este o „juxtapunere de forme" şi are o valoare ştiinţifică sau practică, dar nu artistică. Avem astfel vechea distincţie platoniciană între mimesisul *fantastic* şi mimesisul *icastic*[3], aici însă modificată.

De fapt, modificarea s-a produs încă din Renaşterea italiană. Cu viziunea optică a lui Hildebrand nu sîntem departe de „piramida vizuală" şi de entuziasmul secolului al XV-lea pentru perspectivă. Opoziţia dintre „viziunea apropiată" şi

„viziunea depărtată", tactilă şi optică, sau, am spune, între percepţie şi imagine, pare să reactualizeze opoziţia dintre sculptură şi pictură din timpul Renaşterii. Hildebrand are în adevăr o concepţie picturală a sculpturii. Vă amintiţi poate de Leonardo da Vinci care dispreţuia sculptura „care nu este o ştiinţă ci o artă mecanică, deoarece ea sfîrşeşte în ea însăşi, arătînd ochiului *ceea ce este*"? În acelaşi timp el ridica în slăvi pictura care „ca ştiinţă fiind, arată ceea ce pare, ceea ce nu este". Valorile formale pe care îşi construieşte Hildebrand teoriile sale sînt valori plastice, stereometrice, transferate în viziunea unitară, datorită unui miracol vizual care este în substanţă ceea ce suscită admiraţia oamenilor din Renaştere pentru pictură.

Fiind însă sculptor, el discută îndelung despre sistemul tehnic de modelare al lui Michelangelo, „a forza di levare" (Cf. Vasari, VII) este semnificativ, ca fiind ceea ce corespunde reprezentării unui obiect înscris în mod necesar într-un spaţiu limitat, într-o „învelitoare spaţială lapidară" care nu permite decît o slabă dispersie, o mai mare concentrare şi, în sfîrşit, o perfectă unitate. Această unitate stereometrică este totuşi vizuală. Nu degeaba plasticitatea lui Michelangelo era esenţialmente picturală, prebarocă; înainte de a fi a lui Michelangelo teoria lui „a scoate" (*a forza di levare*) fusese a lui L. B. Alberti, un arhitect cum nu se poate mai pictural şi decorativ. În cazul lui Hildebrand, este vorba tot de o plasticitate picturală, cum va fi, douăzeci de ani mai tîrziu, şi aceea a cubiştilor.

În concluzie, criteriul formal este enunţat de Hildebrand ca un principiu de integralitate unitară, principiu care nu este nou; el este tipic „estetic" şi se specifică în calitate de unitate stereometrică, unitate de mişcări înscrise şi traduse în volum, devenite simultaneitate de impresii. Această unitate produce o concentrare de efecte care constituie un rezultat artistic şi care conduce la o impresie de claritate, vigoare şi vitalitate.

Să examinăm cu atenţie acest ultim aspect al procesului estetic. Unitatea spaţială a reprezentării artistice este o unitate imaginară, care nu are nimic comun cu unitatea organică a naturii, dar care stă totuşi „în relaţie directă cu sentimentul nostru corporal". Valorile plastice şi vizuale constituie pentru Hildebrand echivalentul valorilor fiziologice, al unei senzaţii a vieţii organice. Această senzaţie se modulează în volume şi suprafeţe, în jocul spaţiilor, şi produce „un sentiment infinit al vieţii", o „impresie de îmbogăţire autentică", o mai mare vitalitate. Acest efect fiziologic atribuit reprezentării artistice nu este nou pentru noi şi ştim bine de unde îl lua Hildebrand: de la autorii *Einfühlung*-ului.

În sfîrşit, funcţia fiziologică revine la o finalitate patetică şi etică, la o lume de energie morală pe care Hildebrand nu o analizează, dar pe care nu o ignorează totuşi şi nici nu o exclude.

La toţi autorii *Sichtbarkeit*-ului găsim prezentă această concepţie a artei cu trei dimensiuni: intuiţie cognitivă, participare fiziologică şi valoare morală[4].

§ 45. – H. WÖLFFLIN (1864–1945)

Ceea ce am spus despre Hildebrand se prezintă în mod şi mai semnificativ în cazul lui H. Wölfflin, la care aşa-numita *reine Sichtbarkeit* devine principiul unei concepţii critice şi, totodată, istorice. Elveţian de origine, el a fost la Basel elevul lui Burckhardt care l-a îndrumat spre perspectiva istorică, şi al lui Volkelt, unul dintre primii teoreticieni ai *Einfühlung*-ului. Prima care s-a manifestat a fost influenţa lui Volkelt. Teza de doctorat a tînărului Wölfflin, susţinută la München în 1866, era intitulată *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Anticipînd asupra unei teze a lui Schmarsow, el pleca de la principiul că „organizarea corpului nostru este forma sub care noi înţelegem formele corporale ale artei". De aici concluzia sa: „legile esteticii formale nu sînt alt-

ceva decît condiţiile care asigură buna noastră stare organică". Dar Wölfflin se opunea interpretării pozitiviste care supraestima condiţiile mediului (Taine) şi ale tehnicii (Semper).

Înainte de a-l cunoaşte pe Burckhardt, el îl ascultase la Berlin pe Dilthey care i-a inspirat sensul istoriei artei ca analiză a formelor fundamentale ale civilizaţiei, a tendinţelor spirituale (*Gemüte*), a modurilor de a privi viaţa (*Lebens- und Weltansichten*). În continuare, cunoştinţa cu Burckhardt de care a rămas apoi foarte legat[5], i-a dat un sens şi mai concret al istoriei gustului şi obiceiurilor, dar nu a reuşit să şteargă urmele vechii învăţături. Recunoaştem influenţa lui Burckhardt în opera sa următoare: *Renaşterea şi Barocul* (1888)[6]. Principiul care călăuzeşte acest eseu celebru este tot acela al *Einfühlung*-ului, dar folosit din punct de vedere istoric. Arhitectura „este expresia unei epoci prin aceea că reproduce fiinţa fizică a omului, felul său de a se comporta şi de a se mişca" etc. „Tehnica nu poate să creeze niciodată un stil; ... geneza sa se produce întotdeauna într-un sens al formei bine determinat"; ea (arhitectura) exprimă „fiinţa fizică a omului ... dispoziţia sa, agitată sau calmă, etc., într-un cuvînt, sensul vital al unei epoci". Anumite teze, expuse deja în *Prolegomena* şi care vor fi preluate mai tîrziu de Schmarsow, se regăsesc aici dezvoltate în chip mai inteligent. Principiile *Einfühlung*-ului sînt luate în sens istoric. Operele lui Fiedler fuseseră publicate între timp (în 1876 şi 1887) şi el îl cunoscuse personal pe Fiedler şi pe Hildebrand la Florenţa în 1887. Cînd a apărut eseul lui Hildebrand (1893), Wölfflin a fost printre primii care să-l recenzeze. De atunci, formalismul vizualist a fost mereu prezent în scrierile sale, pentru a se dezvolta apoi tot mai mult în operele de maturitate: *Die klassische Kunst*, 1899; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915 (trad. ital. Edit. Longanesi, Milano, 1943; trad. franc. Edit. Plon, Paris, 1952); *Italien und das deutsche Formgefühl*, 1931; *Gedanken zur Kunstgeschichte*, 1941[7].

Conceptele lui Wölfflin sînt bine cunoscute. Subtile şi simple, ele au avut ca atare numeroase aplicaţii. Ceea ce le inspiră este mai ales un considerent istoric, acela de a sesiza de-a lungul evoluţiei stilurilor, trecerea de la o epocă la alta, înţelegînd această tranziţie ca o modificare a sentimentului fundamental a ceea ce se numeşte *Gesinnung*, sau dispoziţia spirituală a fiecărei epoci. El renunţă la documentaţia biografică, mărginindu-se la cercetarea atitudinilor generale, a forţelor spirituale, în conformitate cu tradiţia istoriografiei elveţiene a lui Bachofen şi Burckhardt. În acest scop, el formulează anumite categorii formale sau *Bildformen*, „moduri de a vedea". El notează tendinţa de a trece de la gustul literar la gustul pictural, de la viziunea superficială la cea în profunzime, de la formele închise la formele deschise, de la o reprezentare multiplă, ritmică, la o unificare totală, de la claritate la nedeterminare[8]. El a dedus aceste diverse categorii în tinereţe, din studiul unui episod particular al evoluţiei gustului, acela care se întinde de la Renaştere la Baroc, categorii pe care le-a menţinut şi mai tîrziu îmbogăţindu-le şi transformîndu-le şi constituind astfel un fel de ciclu progresiv, universal şi ireversibil al legilor vizualităţii. Polarizarea celor două forme stilistice devine temeiul istoriei artei. Ar fi greu să acceptăm azi fără rezerve această formulă definită în *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915[9]. Ireversibilitatea sa istorică se desfăşoară pe perioade. Cînd trecem de la Baroc la Neoclasic nu trecem de la o formă închisă la una deschisă (ca atunci cînd trecem de la Romanic la Gotic sau de la Renaştere la Baroc) şi nici de la un gust arhitectonic la un gust pictural, ci dimpotrivă. Dar Wölfflin nu reuşeşte să explice această inversare. Singura soluţie ar fi fost de a explica momentele „baroce" (alexandrinismul, arta imperială romană, goticul flamboaiant, secolul al XVII-lea, impresionismul ...) ca epifenomene ale unui moment originar „clasic". Într-un cuvînt, evoluţia inventivă a stilurilor ar fi aceea a stilurilor clasice, stilurile baroce reprezentînd opusul lor,

aşa cum este refluxul faţă de flux. Dar Wölfflin nu acceptă această teză (care dealtfel nici nu mai poate fi susţinută). Dimpotrivă, el are tendinţa de a vedea ca pozitiv cel de al doilea moment, pe care îl interpretează printr-o extindere a principiului impresionismului modern la Baroc şi la stilurile istorice de acelaşi gen. Totuşi, aceste categorii au servit şi mai servesc încă la analiza stilistică a operei de artă[10].

Cu Wölfflin, şi încă şi mai explicit cu Hildebrand, am asistat la apariţia unei a doua sau chiar a treia faţete a valorilor critice. Analizei valorilor formale, în conformitate cu categoriile vizualităţii din ce în ce mai precizate, îi corespunde o recunoaştere a valorilor fiziologice, a sentimentelor vitale, în conformitate cu principiul *Einfühlung*-ului care conduce în sfîrşit la valori morale, la dispoziţii spirituale. Astfel, orice formă stilistică, orice *Darstellung*, coincide cu o stare sufletească, cu o *Gesinnung*, prin procesul unei modificări somatice. Aşadar nu putem acuza formalismul acestor autori de a fi vid şi abstract. Dimpotrivă, lui îi datorăm unele pătrunzătoare definiţii ale conţinutului liric al unor artişti ca Michelangelo, Tasso sau Dürer. Formalismul lui Wölfflin este atît de puţin abstract încît se poate reduce în întregime la distincţii stilistice (vădit inspirate din dicotomia lui Nietzsche dintre plastic şi muzical), înţelese în sens apolinian şi dionisiac, molipsite poate de un conţinut romantic. *Renaissance und Barock* a apărut în 1888, iar *Geburt der Tragödie* fusese publicată în 1872. O dovadă în plus este faptul că schemele stilistice ale lui Wölfflin îşi găsesc uşor aplicarea prin analogie în domeniul literar[11].

Trebuie să atribuim în mare parte utilizării categoriilor figurative ale lui Wölfflin revalorizarea contemporană a Barocului ca, dealtfel, şi deformările lui[12]. Acordînd schemelor stilistice scoase din morfologia artei baroce valoarea unuia din polii dialecticii artistice, Wölfflin a favorizat naşterea unei concepţii a Barocului ca fiind o mişcare eternă a gustului, o atitudine permanentă. Ceva ase-

mănător se produsese și cu conceptul „Romanticului", episod istoric al gustului transformat în categorie ideală. După aceasta, conceptul nietzscheian al „dionisiacului" constituise chiar confirmarea acestui proces: descoperirea mișcării romantice în chiar sînul clasicismului și, prin urmare, recunoașterea caracterului absolut și ideal al acestei dicotomii. La fel schemele stilistice ale Renașterii și Barocului au trecut în spiritul lui Wölfflin drept categorii ideale ale artei. Nu este deci de mirare că, începînd din acest moment, Barocul a devenit pentru critică tot mai mult un tip etern, un *éon*[13]. Ceea ce criticii nu observau însă era că ei umpleau aceste forme figurative cu conținuturi luate din vechea noțiune literară a romanticului. Formelor chinuite, complicate și nedeterminate, ei făceau să le corespundă neliniștea, *Sehnsucht*, sublimul, adică tot vechiul conținut romantic. Acești critici aprofundau morfologia artei figurative baroce cu ajutorul numitelor *Bildformen* ale lui Wölfflin, dar o interpretau tot în lumina romantismului literar și continuau astfel să ne dea, cum făcuseră și înaintașii lor, un baroc nuanțat de romantism[14].

§ 46. – B. BERENSON (1864–1959)

Încă, și mai mult decît la cei doi autori precedenți, dimensiunea stilistică este legată la Berenson de reacții somatice și de efecte sentimentale. Cu cît opera de artă este mai frumoasă, cu atît mai vie, mai puternică și mai intensă este și senzația corporală pe care o produce. Berenson, devenit celebru ca critic al istoriei artei, a fost primul și cel mai eficient propagator al esteticii vizualității pure. Pentru el, *valorile vizuale* suscită în primul rînd senzații fiziologice care constituie „aspecte intensificatoare de viață, specifice lucrurilor vizibile"[15]. Și el precizează: anumite efecte vizuale provoacă în noi senzații tactile, ceea ce este specific *desenului*. Acest aspect al impresiei estetice a

fost considerat de el ca dominant, mai ales în tinerețe, în 1896, în timpul în care studia pictorii italieni ai Renașterii. Aceasta coincide în adevăr cu teoria artei renascentiste (L. B. Alberti, Leonardo...) care făcea din cea de a treia dimensiune a corpurilor miracolul picturii. Gîndirea lui Berenson a rămas tot timpul atașată acestei concepții. În plus, desenul excită simțul nostru dinamic, ne face să participăm la mișcare. Compoziția *spațială* acționează, din contra, asupra sistemului nostru vaso-motor, așa cum face muzica; ea excită circulația și respirația. În sfîrșit, culoarea provoacă efecte neurovegetative, viscerale și termice, influențează asupra stărilor tonice (bună dispoziție-indispoziție). Aceste senzații organice provocate de cel mai spiritualizat dintre simțuri — vederea — servesc ca mijloc intermediar lui Berenson, întocmai ca și celorlalți formaliști, dar în mod mai explicit: ca o schemă transcendentală pentru a trece de la contemplația formală la conținuturile emotive.

După cum fiecare din teoriile studiate pînă acum a precizat anumite scheme figurative, tot așa a individualizat și sentimentele morale cărora le corespunde. În acest sens trebuie să înțelegem afirmația lui Hildebrand că, prin mijlocirea intensității vitale, arta provoacă sentimente morale, ceea ce duce la recunoașterea aspectului funcțional al artei. Analizele lui Wölfflin asupra tristeții lui Michelangelo, asupra sensului incertitudinii la Tasso, asupra sentimentului de plăcere a vieții care inspiră arhitectura Renașterii și care se regăsește într-o operă literară — „Curtezanul" lui Baldasare Castiglione — au înregistrat un mare succes. Cu Berenson mergem însă și mai departe. El vorbește despre „precipitatele de imaginație" care sînt „efecte ce înnobilează și afinează". El le divizează în *efecte materiale* (sensul monumentalului, al maiestuosului, al impunătorului, care se apropie de teribil și de sublim) și în *semnificații spirituale*. Pe acestea din urmă el le caracterizează ca aspi-

rații sociale, conform unor reminiscențe anglosa-

xone (*eleutheria* greacă, dragă lui Shaftesbury...) în pagini de inspirație neoplatoniciană scrise într-un stil entuziast. Și Plotin a fost primul adversar al formalismului estetic![16]

În legătură cu Berenson se impune o observație, valabilă dealtfel pentru întreaga sa școală. Am văzut că principiile formalismului erau în număr de două: 1) caracterul constitutiv, creator și nu imitator de *forme* spațiale (principiu asupra căruia insistă Fiedler); 2) valorificarea formelor cu funcție expresivă, principiu pe care l-am recunoscut la Berenson și la Wölfflin și care nu este complet absent la Hildebrand. Cum se face atunci că „vizualiștii" au rămas atît de opaci față de unele orientări actuale, întemeiate tocmai pe constructivismul spațial (cubismul) sau pe expresivitatea artei (expresionismul)?

Răspunsul trebuie căutat în caracterul transcendental pe care ei îl atribuiau acestor principii. Ei le deduceau dintr-o spațialitate *a priori*, unică, care era tot o spațialitate de tip renascentist, — perspectiva lui L. B. Alberti. Numai „Piramida vizuală" a lui Alberti, concepția sa geometrică a spațiului explică *viziunea depărtată* și cea *apropiată* a lui Hildebrand, înclinația lui Wölfflin spre efectul unitar al Barocului ori gustul volumetric al lui Berenson. Aceasta explică și aversiunea sau indiferența critică a acestor esteticieni față de noile mișcări figurative care se desfășurau sub ochii lor, tinzînd să distrugă concepțiile spațiale tradiționale și să găsească noi mijloace vizuale. Astfel se explică și paradoxul că tot în acel timp, istoricii de artă aparținînd școlii de la Viena (Wätzold, Worringer, Dvořak și alții), despre care am vorbit mai înainte (v. cap. III), se arătau dimpotrivă foarte interesați de aceste experiențe. Fapt este că și ei adoptau în parte principiile vizualității, totuși nu în chip transcendental, ci ca principii empirice, capabile de evoluție istorică. Eliberați astfel de fundamentele speculative ale dogmatismului clasic, ei erau deschiși pentru artele arhaice și experiențele inovatoare[17].

§ 47. – L. VENTURI, R. LONGHI

Am văzut că la istoricii formaliști simțul fiziologic al vitalității corporale servea ca intermediar între contemplația pură și participarea sentimentală. Ceva asemănător se produsese și la autorii *Einfühlung*-ului. În adevăr, de la el au împrumutat autorii *Sichtbarkeit*-ului aceste concepte. Dar în legătură cu aceasta trebuie să evităm un echivoc, acela de a crede că faptul de a insista asupra factorului fiziologic este exclusiv o consecință a tendințelor pozitiviste, atît de vii între secolul al XIX-lea și cel de al XX-lea. Am văzut că însuși Kant fusese de acord că „orice plăcere, chiar aceea produsă de concepte care suscită idei estetice, este o senzație animală, adică corporală (*Critica puterii de judecată*, § 54), altfel spus că ea duce la o senzație fizică de bine, la o impresie de sănătate. Am văzut de asemenea că el insistă, în mod răutăcios chiar, asupra caracterului fiziologic al efectului pe care îl produce muzica asupra noastră: „o înviorare a procesului vital în trup, un efect care ne pune în mișcare viscerele și diafragma". El împrumuta aceste vederi de la empiriștii englezi.

Nu este deci de mirare că acest factor psiho-fiziologic este aproape absent la un critic figurativ ca Lionello Venturi care a trăit și lucrat în ambianța culturii idealiste a lui Croce[18]. Aceasta l-a condus pe Venturi la analiza factorului stilistic pe care l-a tratat ca pe un adevărat limbaj, specificînd la maximum semnificațiile figurative și studiind raporturile de compatibilitate și incompatibilitate, în conformitate cu ajutorul unui criteriu stilistic suprem, acela al *coerenței* formale, ceva asemănător cu metoda folosită de un alt critic contemporan, Roberto Longhi[19]. Pe acest criteriu comun se întemeiau, de exemplu, rezervele pe care le făcea Venturi cu privire la celebra operă a lui Ghiberti, Poarta Paradisului, iar Longhi cu privire la arta lui Tintoretto în general[20].

În cazul lui Venturi, critic sensibil și istoric perspicace, dar mai ales teoretician pasionat, paralela

între formele stilistice şi valorile emotive este condusă cu o fineţe de analiză fără precedent, dar foarte riscată. Totodată nu găsim la el nici un fel de considerente psihofizice. Plasticitate, volum, desen sinuos, arabesc, mişcare, geometrie, static, dantelat, clarobscur, ton, luminozitate etc., sînt categorii formale cărora le corespund imediat reacţii emoţionale: simţul nobleţii imaginilor lui Giotto, credinţa lui Simone Martini, demnitatea umană a lui Masaccio, graţia lui Da Vinci, energia lui Piero della Francesca, violenţa lui Luca Signorelli, etc. Este limpede că pericolul de a cădea în arbitrar şi în literatură, ca şi acela de a ieşi din cadrele studiului de artă autentic sînt aici mari. Croce a avut cuvinte de laudă şi totodată de dezaprobare pentru Venturi şi Longhi[21]. Dar cel puţin, primul era fără îndoială semicrocean, căci ce diferenţă este între a insista asupra „credinţei" lui Simone Martini şi „demnitatea" lui Masaccio sau „armonia" şi „surîsul" lui Ariosto, aşa cum face Croce?

Trebuie să amintim de asemenea că Venturi a fost discipolul cel mai independent faţă de admiraţia exagerată pentru Renaştere, caracteristică pentru *Sichtbarkeit*. Interesul său accentuat pentru valorile emotive, de origine croceană sau nu, l-a făcut să dea şi mai mult relief factorului expresiv şi libertăţii formale. Prima sa orientare spre gustul secolului al XIV-lea (*Gustul primitivilor*, 1926) şi apoi, (din 1940 pînă azi) înţelegerea arătată artei de avangardă, dovedesc acest lucru.

§ 48. – C. L. RAGGHIANTI (n. 1910)

Pericolul care ameninţa pe Venturi şi, odată cu el, pe ceilalţi vizualişti era acela de a cădea într-un nou gen de studiu al conţinutului, de a transforma formele sau determinările spaţiale în simboluri de clase de sentimente, înţelese în sens psihologic. Nu este deci de mirare că cea mai vie reacţie împotriva acestui pericol a venit din partea unui scriitor de formaţie croceană înzestrat cu

o mare doză de curiozitate şi putere de pătrundere ca C. L. Ragghianti. Am formulat mai înainte[22] o îndoială şi anume că dezvoltarea originală a gîndirii sale, cu toate că întemeiată pe texte din B. Croce, nu merge mai departe abătîndu-se într-o direcţie diferită de gîndirea maestrului. Acum, dimpotrivă trebuie să spunem că Ragghianti a moştenit de la Croce şi continuă şi dezvoltă în mod riguros o luare de poziţie polemică fundamentală: respingerea intelectualismului pozitivist.

Pentru acest motiv Ragghianti, atît în scrierile sale teoretice[23] şi metodologice[24], cît şi în cele de critică[25] şi de istorie, respinge concluziile formalismului figurativ pe care îl acuză de abstracţie naturalistă (clasificatoare) propunînd o rectificare a sa. Aspectele naturaliste ale *Sichtbarkeit*-ului, aşa cum am văzut la timpul său (§ 14—16; 44—46) sînt în număr de două: aspectul optico-spaţial şi aspectul psihofizic. Ragghianti opune primului un studiu al viziunii figurative concrete afirmînd că ea nu se întemeiază exclusiv pe simultaneitate, după cum nici literatura şi nici muzica nu se bazează numai pe succesiune. Această afirmaţie abstractă derivă din diviziunea artelor a lui Lessing (*Laokoon*, 1766), dar aşa cum aminteşte Ragghianti, chiar Schleiermacher susţinea caracterul spaţio-temporal, simultan şi succesiv, al operei de artă (cursurile din 1819, 1823 şi 1833). Amintim că şi Guyau (1884) a insistat asupra caracterului de senzaţie de mişcare şi, în consecinţă, de succesiune, propriu formelor vizuale şi că, încă din 1881, Geroult schiţase o estetică cinematică[26]. Regăsim această teză şi la autorii *Einfühlung*-ului. La rîndul său, Hildebrand construise o teorie a viziunii spaţiale ca rezultat al percepţiilor succesive sau al formelor existenţiale (1893). Mai recent, Dewey recunoştea şi el temporalitatea percepţiei figurative (*Art as Experience*, 1935, cap. VIII, X), iar în Italia, Brandi (*Carmine*, 1945) respingea separaţia dintre arte a lui Lessing şi analiza în mod fenomenologic compoziţia spaţiu-timp, proprie viziunii picturale[27]. Ragghianti a reluat acest argument cu vigoarea sa de polemist: viziunea spaţială este ab-

stractă ca și categoriile formale care sînt deduse din ea. Ele sînt tot atît de artificiale ca și categoriile lingvistice care nu sînt limbaj veritabil, ci un depozit intelectualist, rezultat al lucrărilor gramaticienilor (*L'arte e la critica*, 1953).

Croce denunța formația abstractă a acestor categorii și propunea corectarea lor considerîndu-le ca mijloace metaforice ale sentimentului (Croce, *La critica e la storia delle arti figurative*, 1934, pp. 176 și urm.), ceea ce am văzut că au făcut în fond și mulți formaliști. Numai că, procedînd astfel, ei dădeau peste un alt inconvenient: psihologismul. Categoriile figurative deveneau simboluri ale categoriilor emoționale abstracte. Acesta era cel de al doilea aspect al naturalismului *Sichtbarkeit*-ului. De aici provenea și opoziția lui Ragghianti.

Ni se pare totuși că el a adus astfel o modificare importantă și semnificativă spiritului esteticii croceene, sacrificînd un aspect tipic al gîndirii lui Croce, momentul „comprehensiunii" (*calificare* cum o definea Croce), datorită căreia criticul recunoaște și definește prin concepte empirice, caracterul general, unitar, sau motivul inspirator, prezumat, al operei de artă. Dimpotrivă, examenul critic al operei de artă se va prezenta pentru autorul nostru sub două aspecte: o analiză *științifică* (abstractă, clasificatoare, instrumentală), a limbajului artistului și o anchetă istorică (și ca atare, concretă, *filosofică*) asupra procedeului artistului, adică „o reconstrucție a actului creator, intuiție-expresie, în momentul acțiunii a ceea ce se numește dezvoltarea istoriei"[28]. În ciuda unor aluzii la Croce, aceasta ni se pare a fi o accentuare a momentului existențial, temporal, istoric și practic, al operației artistice, în detrimentul momentului esențial, ideal care era exclusiv în critica lui Croce. Vom avea astfel o formă de critică *istorică* și una de critică *stilistică* între care vedem foarte bine raportul de fapt, acolo unde el este rezultatul unei viguroase personalități ca aceea a lui Ragghianti care aliază o bogată cultură cu daruri puțin comune de subtilitate analitică și intuiție sensibilă, dar nu vedem tot atît de evident

acest raport pe planul teoretic. Examenul stilistic trebuia să fie subordonat examenului istoric, dar să nu uităm că primul privește pe artist, iar celălalt opera de artă, unul momentul practic, celălalt momentul estetic și că și unul și altul nu vor putea să coincidă decît printr-un paralogism. Ceea ce interesează pe *cititorul* operei de artă nu este de a parcurge din nou itinerarul artistului, ci de a sesiza rezultatele sale stilistice; de aceea abstracția formală îi este mai utilă decît concretizarea istorică. Spre deosebire de cea mai mare parte a istoricilor și criticilor de artă de azi, înclinați spre o mare simplitate metodologică, Ragghianti, stăpîn pe o cultură puțin obișnuită, n-a ezitat, trebuie să o recunoaștem, să se bage într-un adevărat viespar.

Pe de altă parte, cu aceeași atitudine curajoasă el a atacat și problemele culturii artistice, obținînd rezultate totdeauna remarcabile, uneori excepționale, și niciodată comune. Vom trimite deseori pe cititor la eseurile sale ca fiind dezvoltările cele mai pertinente și cele mai eficiente în legătură cu unele probleme capitale. Cît despre poziția sa de teoretician față de *Sichtbarkeit*, ea este în concluzie, ca și pentru Croce, mai puțin una de respingere, cît una de corectare, în sensul unui rafinament nici naturalist, nici psihologic. Dar, așa cum am mai remarcat și altădată (eseul citat), procedînd astfel, cu respect, aproape cu sentimentul unui moștenitor al spiritului crocean, C. L. Ragghianti ajunge la unele poziții care ni se par a fi net diferite de cele ale gîndirii maestrului său și care duc această gîndire la o adevărată criză.

§ 49. – B. CROCE ȘI FORMALIȘTII

Raportul dintre estetica croceană și estetica figurativă a fost în cursul ultimilor cincizeci de ani un raport de prietenie și totodată de adversitate, de alianță și de discuții, de fraternitate și de incompatibilitate. Croce îi acuza pe formaliști că nu vor

 să iasă din retorica figurativă. Pe de altă parte,

el recunoștea că experiența lor stilistică era utilă împotriva excesului interesului pentru conținut. Și dacă el respingea categoriile figurative ca fiind prea abstracte, le aproba totuși pe planul concret cînd, precizîndu-și locul în uzanța critică, ele serveau la traducerea, în ambianța gustului general al unei epoci, a gîndirii unui autor. Categoriile figurative sînt *pseudoconcepte* (în accepția croceană a termenului: noțiuni empirice, generice), dar nu ne putem apropia de opera de artă pentru a-i individualiza caracterele decît folosind pseudoconcepte. Croce însuși n-a procedat altfel cînd a trecut de la estetică la critică. Numai printr-un concept de clasă putem defini *motivul generator* al acestui fenomen individual care este poezia. Slăbiciunea criticii croceene a fost tocmai aceea de a renunța la această operație din punct de vedere stilistic. „Pentru a caracteriza o poezie, scria Croce în ultimul său tratat de estetică, este important de a-i determina conținutul sau motivul fundamental, reducîndu-l la o clasă sau la un tip psihologic." Am văzut însă că folosirea categoriilor formale dată de vizualiști ducea tocmai la acest rezultat. Nu trebuie să ne mirăm deci că una din ultimele pagini publicate de Croce în „Lo Spettatore" înainte de moartea sa, era plină de admirație și aprobare pentru opera critică a contemporanului său Berenson[29].

La drept vorbind, cele două doctrine mai importante ale acestei jumătăți de secol — aceea a lui Croce și vizualismul — ajung la un punct comun. Croce își intitula opera: *Estetica ca... lingvistică generală*. Și ce era teoria vizualității altceva decît o lingvistică, — lectura unei limbi sculpturale, picturale etc.? Diferența consta în aceea că dacă formaliștii în domeniul lor căutau să precizeze la maximum regulile gramaticale și sintactice ale viziunii estetice, Croce refuza să facă acest lucru, deoarece considera că orice gramatică sau sintaxă este o formă moartă, un reziduu intelectualist dedus *a posteriori* din limbajul viu. Putem deci spune că primii considerau expresia artistică mai degrabă

ca o *limbă* (moment normativ și convențional), în timp ce Croce o privea ca pe un *limbaj* (moment individual și creator). Teoria sa ducea în mod natural la o concepție *stilistică* pe care n-a realizat-o (o analiză stilistică fără gramatică și sintaxă nefiind posibilă).

Am spus mai înainte că o semnificație se dobîndește pe măsură ce se exprimă și ea se exprimă printr-un semn care poate fi *semantic* (cuvînt) sau *iconic* (imagine). Teoria vizualității pure poate fi considerată ca o analiză a semnului iconic — un examen al elementelor spațiale care îl compun și a conexiunilor lor, sau ca o sintaxă, cu care, folosind-o corect, putem exprima anumite senzații organice și anumite sentimente etice — un examen al limbii sau al diferitelor limbi figurative. Croce, dimpotrivă, viza nu mijlocul, ci rezultatul, nu *limba* ci *cuvîntul* figurativ, în sensul pe care, de la Saussure, lingviștii l-au dat termenilor *cuvînt* și *limbaj*, adică expresiei individuale. Dar nu există limbaj fără limbă, lucru pe care Croce nu vroia să-l admită. Dacă ne gîndim la legătura indiscutabilă care există între limbă și limbaj, între tradiția istorică și inovația individuală, nu va fi greu să stabilim un raport final între critica vizualistă și critica estetică. Dar separarea acestor termeni este tocmai ceea ce face ca raportul dintre estetica croceană și estetica vizualistă să fie unul de bulversare. Pentru Croce arta este expresia unui sentiment, a unei emoții care-și găsește forma; pentru vizualiști ea este un sistem de forme care comportă și, s-ar putea spune, secretează sentimente. A spune că o formă este inerentă unei emoții, sau că o emoție este inerentă unei forme, nu este același lucru, după cum emoția lirică este individuală și universală pentru Croce, generală și schematică pentru vizualiști. Putem spune, de asemenea, că în primul caz, luăm în considerare sensul emotiv al formelor ca un scop al lor, iar în cel de al doilea, ca o consecință a lor. Interpretarea operei de artă este cu totul alta într-un caz sau în celălalt.

Trebuie să mai semnalăm și un alt aspect: conform concepției croceene, discursul estetic nu poate fi considerat ca un raport semantic. Dar conform concepției vizualiste, poate. Pentru Croce, formele expresive nu sînt niciodată simbolice, nici chiar formele logice. Procesul expresiv nu este un raport de corelație între simboluri și datumuri (eventual *a posteriori*, în mod abstract). Există o identitate și nu o corelație între simbol și lucrul simbolizat, între expresie și intuiție. *Formele* vizualiștilor, dimpotrivă, sînt deseori prezentate drept corelative comportamentelor psihofizice care le determină sensul. Aici se stabilește un raport simbolic și pragmatic. În consecință, nu se poate întrezări nici o trecere de la estetica intuiționistă a lui Croce (și nici de la aceea a lui Bergson) la estetica „semantică" de care vom vorbi mai departe. Vom avea prilejul atunci de a semnala o trecere posibilă de la estetica idealistă croceană la estetica naturalistă a lui Dewey, dar nu și la acelea ale lui Richards sau Morris. Aceștia își pun tocmai problemele pe care formalismul figurativ le lăsa intacte, dar cărora semantica le va căuta o soluție: Prin ce se deosebește limbajul uzual de cel artistic? De ce semnele estetice și semnele logice semnifică în mod diferit? Ce aptitudini simbolice diferite au diversele mijloace expresive? Vom vedea că aceste probleme se vor pune mai ales pentru formaliștii literaturii (criticii *poeziei pure*). Pentru formaliști și semanticieni există o problematică comună, în timp ce între semanticieni și idealiști există un dezacord fundamental care face imposibilă orice discuție între ei. Și aceasta în ciuda faptului că semanticienii au în comun cu idealiștii și cu Croce principii analoage, anume acelea că nu trebuie să privim semnificațiile fără semne (intuiția fără expresie) și că arta este o expresie a sentimentelor.

§ 50. – ROGER FRY (1866–1934)

În Anglia, reprezentantul cel mai de seamă al noii critici a fost Roger Fry. El nu era un teoretician,

ci un practician. „Estetica mea a fost pur practică, — un expedient experimental", afirma el și concepțiile sale estetice s-au perfecționat treptat, de-a lungul laborioasei sale cariere de critic. Opera cea mai cunoscută a lui Fry este o culegere de eseuri scrise și publicate între anii 1901 și 1920, sub titlul *Vision and Design* (1920)[30].

Singura sa scriere cu caracter normativ care face parte din această culegere este intitulată: *Un eseu despre estetică*. Ca mai înainte Fiedler și Bergson, Fry distinge o cunoaștere practică, în funcție de interesele vitale, și o viziune estetică contemplativă. Prima este sumară și selectivă, o stenografie utilitară a lucrurilor pe care am dobîndit-o prin trecerea de la copilărie la adolescență, angajîndu-ne în acțiune. În timpul copilăriei noi posedam o mai mare capacitate de imaginație care ne procura percepții mai clare și mai strălucitoare, chiar dacă ele erau dominate de un sentiment egocentric. Ca și imaginația copilăriei, viziunea artistului este eliberată la rîndul său de orice acțiune responsabilă, dar este eliberată totodată și de egoism, devenind o viziune intensă și dezinteresată care se caracterizează prin concentrare și detașare. În plus, spre deosebire de frumosul natural, opera de artă este dotată cu un caracter intențional și cu o finalitate obiectivă care fac din ea expresia unei „idei".

Ce exprimă deci opera de artă? Mergînd pe urmele lui Tolstoi, al cărui eseu celebru *Ce este arta?* (1898) a făcut o impresie considerabilă asupra sa, Fry consideră arta ca un „limbaj al emoțiilor — expresia unei ecuații, resimțită de artist și transmisă spectatorului" așa cum va preciza, în *Retrospect*. Aceasta ar putea însemna o poziție identică cu aceea a lui Croce: arta este expresia contemplativă a emoției, adică intuiție lirică, independentă de valoarea morală a emoțiilor (spre deosebire de Tolstoi). Totuși, în 1909, Fry resimțea deja foarte puternic influența autorilor *Sichtbarkeit*-ului. Viziunea artistului este pentru el o *viziune depărtată* ca pentru Hildebrand. El insistă asupra eficienței factorului formal și în același

timp, împreună cu Berenson, asupra procesului prin care elementele figurative se transformă în emoţii prin intermediul fiziologiei. Linia determină senzaţia muşchiulară a mişcării, masa pe aceea a inerţiei, dimensiunile — spaţiul; clarobscurul şi culoarea influenţează tonusul nostru vital. Astfel „artele figurative determină în noi emoţii, modulînd ceea ce am putea numi tonurile principale ale unora dintre exigenţele noastre fizice fundamentale".

Cu toate acestea, în 1909, Fry nu era încă un formalist pur. El recunoştea că viziunile emotive corespunzînd acestor exigenţe fizice nu ar fi suficient de bogate şi intense în ele însele: ele devin astfel numai cînd „aceste elemente emotive se combină cu reprezentări de aparenţe naturale şi, mai ales, cu aparenţa corpului omenesc" adică cu conţinuturi psihologice, în specie cînd *decoraţia* se îmbină cu *ilustraţia* şi cînd frumosul devine „inerent".

Această concepţie intermediară între interesele formale şi cele emotive datează din 1909. După aceea, el a modificat-o într-un sens mai strict formalist, fie sub influenţa postimpresioniştilor francezi (Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Braque, Picasso...), fie sub aceea a teoreticianului şi criticului englez Clive Bell. Dar faţă de evidenta lipsă de importanţă a temelor din pictura mai recentă, cum s-ar mai putea vorbi de un conţinut psihologic, fie el tratat chiar cu detaşare artistică? Fry a aderat aşadar la teoria lui Bell a semnificaţiei exclusiv estetice, proprie formelor artei. Emoţia pe care o suscită aceste forme nu are nimic comun cu viaţa; este o impresie de tensiune sau de echilibru care se naşte exclusiv din anumite raporturi de linii şi volume, în funcţie de efectul lor plastic. Natura emoţiei rămîne obscură, apropiată de un sens mistic, spune Fry la sfîrşitul volumului său, într-un capitol de autocritică retrospectivă, intitulat *Retrospect*. Clive Bell nu putea să-i sugereze mai mult.

Pînă la sfîrşit Fry a continuat să vadă în artă un efort pentru a exprima o idee şi nu un simplu

artizanat al plăcutului, dar această *idee* sau termen finalist al artei a devenit din ce în ce mai ambiguu. Posibilităţile speculative ale lui R. Fry erau departe de a egala sinceritatea sa de cercetător. De aceea, el a rămas doar un intermediar eficient între estetica formalistă continentală şi publicul englez. Critica sa marchează în Anglia trecerea de la considerentul extrinsec (academic şi de conţinut) la critica estetică. El era convins „că încercarea de a izola elementul fugitiv al reacţiei estetice pure din conglomeratul în care este închisă reprezintă progresul cel mai important al esteticii practice a timpurilor moderne" (*Retrospect*). Pe de altă parte, aşa cum vom vedea mai tîrziu, el a fost un fidel reprezentant al tradiţiilor critice engleze sub cel mai bun aspect al lor, în ceea ce priveşte sensul social viguros, sub a cărui formă s-a prezentat totdeauna pentru el problema artei, pe urmele lui Ruskin şi Morris, fapt care îl deosebeşte de „vizualiştii" continentali.

§ 51. – CLIVE BELL (1881–1964)

Pentru englezi, Clive Bell a fost teoreticianul esteticii formaliste, iar argumentaţia sa clară şi plăcută a exercitat influenţa pe care o vom vedea în curînd. Cu o mare vioiciune didactică, el şi-a pus în gardă contemporanii (1914) de a nu confunda arta cu viaţa. Arta comportă o valoare estetică pură, dezinteresată, care se opune interesului ce caracterizează *plăcutul* (sau „frumosul" cum îl numea Fiedler) şi empiricul sau practicul („interesantul"), ceea ce în artă este conţinutul descriptiv (conţinutul *ilustrativ* al lui Berenson). Valoarea estetică nu constă în conţinut, în faptul de a reprezenta sau de a interesa, ci în semnificaţia autonomă a formelor, în faptul că ele au un sens în sine. Termenul *significant form* a cunoscut şi cunoaşte şi acum un mare succes.

Formă semnificativă vrea să însemne un raport de forme (linii, culori, spaţii) care provoacă o

emoţie estetică. Ca şi formaliştii, care erau ma-

eştrii săi (Fiedler, Hanslick), şi Bell se află în faţa paralelismului dintre formele stilistice şi conţinuturile emotive, dar el se angajează mai puţin în acest paralelism decît aceştia. „Formele ordonate şi combinate după anumite legi necunoscute şi misterioase au puterea de a ne emoţiona într-un mod cu totul deosebit". Inconvenientul este că legile care guvernează aceste raporturi ca şi natura acestei emoţii sînt considerate de autorul nostru drept „misterioase". Astfel, normele estetice sînt „legile unei necesităţi misterioase", emoţia estetică este misterioasă ca extazul. În felul acesta, artistul se înrudeşte cu călugărul, — el scoate ceva valabil din sine, dincolo de dimensiunea utilitară a vieţii sau de valorile contemplative. De aceea, în unele perioade, aptitudinea pentru simţul religios şi pentru cel artistic coincid. Dimpotrivă, unele perioade intelectualiste nu cunosc decît o artă legată de interesele vieţii (hedonistă, pasională, socială etc.), care, în fond, nu este artă. Printre aceste perioade, Bell numără, în primul rînd, Renaşterea italiană.

Opera lui Clive Bell (*Art*, 1914)[31] a avut un caracter didactic şi polemic îndreptat împotriva intruziunii vieţii în artă. Ca atare, ea aparţine unei anumite tradiţii anglo-saxone, — aceea care dădea relief caracterului antirealist, vizionar, al fenomenului artistic (prerafaeliţii, Walter Pater, Oscar Wilde), dar menţinînd caracterul de formalism riguros. Şi, ca toţi epigonii şi vulgarizatorii, Clive Bell era mai exclusivist chiar decît maeştrii săi. Dar emoţia misterioasă a *formei semnificative* nu era oare tot atît de „impură" ca şi sensul vital şi, la drept vorbind, etic al concepţiilor lui Berenson?

Cunoaştem sugestia pe care acest purism a comunicat-o lui R. Fry. Dar acest purism era atît de puţin întemeiat încît aplicarea sa nu putea merge mai departe de arta figurativă şi se oprea în pragul artei literare[32]. Pentru a fi consecvent cu el însuşi, Bell a trebuit ca, la un anumit moment, să renunţe total de a mai considera literatura

ca o artă veritabilă, deoarece ea este reprezentativă[33]. În felul acesta, Bell s-a aliniat teoreticienilor „poeziei pure".

§ 52. – FOCILLON (1881–1943)

Dacă îi putem reproşa lui Bell că s-a limitat la *pars destruens* a unei estetici formaliste, va trebui să spunem tocmai contrariul despre H. Focillon, binecunoscutul specialist francez. Acesta a procedat cu claritate, fără a căuta să facă prea multe distincţii, acceptînd fără a exclude niciodată, evitînd orice problemă insolubilă, expunînd totul într-o formă plăcută. Şi totuşi, el nu este un eclectic, ba chiar este mai riguros decît mulţi dintre înaintaşii săi. Moştenitor al unui bogat patrimoniu de teorii vizualiste, el le foloseşte cu atîta delicateţe şi siguranţă, încît risipeşte cititorului orice îndoială. El nu citează niciodată sursele sale teoretice, nici autorii cu care este de acord. De aceea cel care îl citeşte ar putea să creadă că principiile pe care le foloseşte sînt intuiţii proprii sugerate de lunga sa experienţă de istoric al artei. Focillon, profesor de istorie a arhitecturii la Sorbona, era cunoscut prin studiile sale atît asupra arhitecturii romanice şi gotice[34], cît şi asupra picturii contemporane[35], chiar înainte de a scrie mica sa lucrare care l-a făcut cunoscut în lumea esteticii: *La Vie des Formes*, 1934[36].

În conformitate cu gustul dominant pe atunci în Franţa, felul său de a trata un subiect nu are nimic normativ ca în Germania, nici didactic ca în Anglia, ci este în general fenomenologic. Datele sînt bergsoniene. „Viaţa acţionează în mod esenţial ca creatoare de forme" şi „forma este modul de viaţă" (cap. I.). Nu este vorba de forme intuitive, ideale sau mentale, ci de forme care există în afara noastră, dotate cu o spaţialitate măsurabilă şi determinată. Formalismul lui Focillon este mai riguros decît acela al lui Wölfflin sau acela al lui Berenson. Formele artistice nu sînt *semne* pentru că ele nu ne trimit la altceva, nu

produc emoţii psihologice; ele nu exprimă nimica, se exprimă pe ele însele, ceea ce înseamnă *significant form* spus cu alte cuvinte, însă mai pertinent. Semnificaţiile sînt acelea în care se aplică formele şi nu invers. Odată produse, formele sînt precise şi stabile, în timp ce semnificaţiile sau interpretările lor sînt de multe ori variabile. Există semnificaţii care îmbracă în cursul istoriei forme schimbătoare, dar şi forme permanente care sînt umplute de sensuri diferite. Focillon nu se simte stingherit de problemele astfel puse.

Talentul său critic se aplică fenomenului stilurilor cu o fineţe deosebită. Dar nu problema *stilului* este aceea care îl interesează, nici aceea a valorii sale artistice sau a regularităţii sale, ci problema *stilurilor* ca repertorii variate sau vocabulare artistice, ori şi mai bine spus, ca sintaxe diverse. Regulile acestor sintaxe sînt în primul rînd reguli de măsură. Pe baza lor, formele stilistice se dezvoltă în conformitate cu o logică internă. Avem astfel evoluţia istorică a stilurilor care prezintă de obicei patru faze: un stadiu sau o vîrstă *experimentală*, o vîrstă *clasică*, o vîrstă de *afinare* şi o vîrstă *barocă*. Focillon nu propune însă scheme formale sistematice, aşa cum făcea Wölfflin, şi dă studiului său un caracter mai general şi mai suplu. Este drept că uneori anumite scheme, fericit formulate, ca spaţiu-limită (romanic) şi spaţiu-mediu (baroc), sînt folosite de el dar într-un sens strict episodic, istoric.

Modul fenomenologic şi descriptiv de a pune problema artei ca o dezvoltare a formelor îl ajută pe Focillon de a depăşi distincţiile de netrecut pe care le prezintă în general o poziţie gnoseologică, — distincţie între spirit şi materie, interior şi exterior, ideaţie şi tehnică etc. Orice analiză a lui Focillon trebuie interpretată pe un plan realist, nu idealist.

Chiar unul dintre contemporanii săi, Alain (Emile Chartier), insistase cu deosebită acuitate asupra caracterului iluzoriu a ceea ce numim *imaginaţia* sau intuiţia („Nu există nici o imagine în afara percepţiei obiectelor prezente")[37] şi asupra

inerenţei necesare a formelor la o exterioritate materială. Pe această bază, Alain separase artele în funcţie de diferitele mijloace de obiectivare: arte corporale (dans, cîntec, poezie, muzică) şi arte ale lucrurilor (arhitectură, sculptură, pictură, desen). Materialul este acela care dictează posibilităţile şi, în consecinţă, servituţile formelor, legile formelor. Orice materie comportă o tehnică şi nu există o artă fără tehnică[38]. Legea supremă a invenţiei omeneşti este că nu se inventează decît lucrînd: „în primul rînd, meşteşugar!"

În afara materiei nu există forme, ci numai aspiraţii, veleităţi, închipuiri. „Facilitatea este dăunătoare artistului. Fericit acela care ciopleşte o piatră dură". Materia este aceea care salvează formele. „Marele secret al artei este acela că omul nu inventează decît în măsura în care lucrează şi în măsura în care înţelege ceea ce face" (*Propos*, p. 54). În cazul lui Alain era vorba de gînduri inspirate de o tradiţie clasic-alexandrină, care, în Franţa, merge de la parnasieni (Th. Gautier) la ermetici (P. Valéry), dar ridicîndu-se la un nivel critic superior.

Focillon, şi-a însuşit acest principiu pe care l-a înnoit. „Arta cea mai ascetică ... nu numai că este purtată de materia din care caută să se degajeze, dar este şi hrănită de aceasta". „Materialele au un anumit destin sau, dacă vrem, o anumită vocaţie formală." Orice material este formă în el însuşi şi această formă, „încă în stare brută, suscită, sugerează, propagă alte forme" (*La vie des formes*, cap. III). Desenul însuşi este determinat de hîrtie şi de instrument (cerneală, acuarelă, grafit, creion, sanghină, cretă etc.) şi din acestea izvorăsc diverse tehnici şi diverse stiluri. Volumul unui corp este altul în lemn, în marmură de Paros sau în marmură de Pentelic. „Chiar interpretarea spaţiului stă în funcţie de materie", iar ideea de materie comportă pe aceea de tehnică. Tehnica este tratarea artistică a materiei, dar dacă materialele sînt surse de diferenţiere care nu pot fi modificate, tehnicile se pot întrepătrunde: sculptura poate deveni picturală şi invers, pictura în ulei

poate deveni fluidă ca acuarela şi aşa mai departe. Acest raport dintre tehnică şi materie prin care „instrumentul face să se nască forma în materie" este numit de Focillon „touche" folosind astfel un termen folosit în special în pictură şi muzică.

Contrar teoriei deterministe a lui Semper, aici aceşti factori devin factori eliberatori. Arta este dependentă de istorie, viaţa este evoluţie stilistică şi ca atare ea este implicit viaţă spirituală. „Conştiinţa umană tinde întotdeauna spre un limbaj şi chiar spre un stil. A ajunge la conştiinţă înseamnă a lua formă" (*op. cit.*, cap. V). Acelaşi lucru pentru memorie, vis sau imaginaţie. Dar aici este vorba de o stare crepusculară, pe cînd în primul caz, dimpotrivă, formele au o vocaţie materială bine schiţată dinainte şi tinzînd să se realizeze în spaţiu. Realizîndu-se ele nu transcriu viaţa interioară, ci o transformă." Formele mai mult transfigurează aptitudinile şi mişcările spiritului decît le caracterizează. Din punct de vedere psihologic „lumea formelor create de artist acţionează şi asupra celorlalţi". În felul acesta, arta devine o acţiune etică şi, în acelaşi timp, socială. Se nasc astfel şcoli, familii, tendinţe şi gusturi care diferenţiază dar totodată fac şi unitatea culturii.

Dacă nu putem vorbi despre un veritabil principiu estetic propriu lui Focillon, în schimb este neîndoios că el s-a inspirat cu o originală coerenţă din toate sursele contemporane: Fiedler, vizualişti, Bergson, Wölfflin, Alain, Souriau etc. El a conceput de asemenea noţiunea morfologiei artei care a funcţionat ca o schemă hermeneutică foarte eficientă. Vom vedea mai departe cum această noţiune a determinat o anumită orientare în estetica franceză[39].

NOTE
la capitolul VII

[1] A se vedea B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, 1919, pp. 255—261. Raporturile dintre *Sichtbarkeit* şi *Einfühlung*

nu prea au fost studiate pînă în prezent. În timp ce prezenta lucrare se afla sub tipar, am luat cunoştinţă de un remarcabil studiu al lui E. K. Mundt, *Three Aspects of German Aesthetic Theory*, „Journal of Aesthetics", XLII, martie 1959, Nr. 3.

[2] A. Hildebrand, *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*, 1893, (trad. ital. Messina, 1948).

[3] Platon, *Sofistul*, 234—236; 264—267.

[4] În legătură cu aceasta, a se vedea *Il concetto dello stile*, Partea a II-a, cap. 3, 4.

[5] Cf. Burckhardt-Wölfflin, *Briefwechsel 1882—1897, und andere Dokumente ihrer Begegnung*, B. Schwabe, 1951.

[6] Traducere italiană, Florenţa, 1928.

[7] Informaţii biografice şi bibliografice pot fi găsite în articolul lui J. Gantner, *H. Wölfflin* (1864—1945), în „La critica d'arte" XXXIII, mai 1950. A se vedea de acelaşi autor, *H. Wölfflin, Umrisse einer Biographie*, în volumul *Schönheit und Grenzen der Klassischen Form*, Viena, 1949. În legătură cu Wölfflin, a se vedea şi B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, 1919, pp. 255—261; G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*; H. Levy, *H. Wölfflin, sa théorie, ses prédecesseurs*, Rottweil, teză univ., 1936; A. Chastel, *Situation de Wölfflin*, în „Revue d'Esthétique", 1954, Nr. 2; L. Venturi, *Storia...* citată anterior; R. Salvini, *La critica d'arte moderna*, L'Arco, Florenţa, culegere de texte privind *Sichtbarkeit*-ul şi şcoala de la Viena, cu o introducere; B. Reiffenberg, *Wölfflin*, „Die grossen Denker", 1956, vol. V.

[8] În terminologia originală, aceste cupluri sînt enunţate astfel: *linear-malerisch; flächenhaft-tiefenhaft; geschlossene Form—offene Form; Vielheit—Einheit, Klarheit—Unklarheit.*

[9] Chiar autorul a făcut mai tîrziu unele rezerve faţă de această concepţie: Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Eine Revision*, în „Logos", XXII, 1933, şi apoi în *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel, 1941.

[10] Asupra posibilităţii de a deplasa mişcarea stilistică în conformitate cu orientarea gustului, a se vedea confirmarea în B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino, 1950, p. 557.

[11] Această transplantare cu rezultate discutabile a fost încercată de O. Walzel în *Shakespeare's dramatische Baukunst*, 1916, apoi în *Gehalt und Gestalt*, 1923, şi în fine în *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung*, Leipzig, 1926. A se vedea de asemenea Th. Spörri, *Renaissance und Barock, Versuch einer Anwendung Wölfflinscher Kunstbetrachtung*, Berna, 1923; Fritz Strich, *Klassik und Romantik, Vollendung und Unendlichkeit*, München, 1923. Mai înainte, Aloïs Riegl introdusese în domeniul literar echivalentul schemelor plastice ale lui Hildebrand. Cf. A. Riegl, *Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst*, 1897. Asupra acestor încercări, a se vedea: M. Schütze, *Academic Illusions*, Chicago, 1933.

[12] Cf. Morpurgo-Tagliabue, *Aristotelismo e Barocco*, în „Retorica e Barocco", Actele celui de-al III-lea Congres in-

ternațional de studii umaniste, Veneția, 1954 (Edit. Bocca, Roma, 1955, pp. 119—195), Cf. pp. 191—192. Studiile asupra Barocului au cunoscut o bogată dezvoltare în cursul secolului al XX-lea. În legătură cu bibliografia analitică a acestui subiect, a se vedea R. Wellek, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship*, în „Journal of Aesthetics", V, 1946, Nr. 2, pp. 77—109; H. Hatzfeld, *A Critical Survey of the Recent Baroque Theories*, în „Boletin de Instituto Caro y Cuervo", t. IV, Nr. 8, Bogota, 1948; *A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literature*, în „Comparative Literature", Spring, 1949; Vociàv Cerny, *Les origines européennes des études baroquistes*, în „Revue de littérature comparée", XXIV, 1950, fasc. 1, p. 25; G. Getto, *La polemica sul Barocco*, în *Letteratura e critica nel tempo*, cu bibliografie analitică, Marzorati, Milano, 1954; L. Anceschi, *Le poetiche del barocco letterario*, cu bibliografie, în „Momenti e problemi di Storia dell'Estetica", Marzorati, Milano.

[13] A se vedea, de exemplu, Eugenio D'Ors, *Du Baroque*, Paris, 1935 (trad. ital. 1945). Asupra gîndirii lui E. D'Ors, a se vedea L. Anceschi, *E. D'Ors e il nuovo classicismo europeo*, Milano, 1945; J. L. Aranguren, *Determinación estética y etica de la filosofia de E. D'Ors*, în „Homenaje a D'Ors'", 1955. E. D'Ors s-a bucurat de un oarecare renume între cele două războaie, fapt nu lipsit de o anumită semnificație culturală și sociologică.

[14] În legătură cu acest subiect, a se vedea *Aristotelismo e Barocco*, citat.

[15] A se vedea B. Berenson, *Estetica, etica e storia, nelle arte della rapresentazione visiva*, Florența, 1948, trad. franc. edit. A. Michel, Paris, 1953. Asupra lui Berenson, a se vedea W. Mostin-Owen, *Bibliografia di B. Berenson*, Florența, 1955; D. Huisman, *B. Berenson*, „Revue d'Esth.", 1953, Nr. 3. Operele principale, în afară de cea citată, în seria: *Italian Painters of the Renaissance*, 1894—1907, trad. ital. Milano, 1936; și volumele recente: *Vedere e sapere*, edit. Electa, Florența, 1951; *L'Arco di Costantino, id.*, 1952.

[16] Asupra lui Berenson, a se vedea D. Pesce, *Il concetto dell'arte in Dewey e in Berenson*, Florența, 1956. Este interesant și G. Waldemar, *Réputation de B. Berenson, suivie d'un plaidoyer pour la liberté de l'art*, Geneva, 1956; L. Grodecki, *Berenson, Wölfflin et la critique de l'art moderne*, „Critique", X, 1954, Nr. 86—87, pp. 657—675.

[17] Este mai ales cazul lui Worringer cu entuziasmul său pentru arta expresionistă; a se vedea Worringer, *Kritische Gedanken zur neuen Kunst*, „Genius", I, 1919, pp. 221—236; Cf. P. Selz, *German Expressionist Painting*, Berkeley, 1957. La rîndul său, A. Riegl este foarte apreciat din punct de vedere expresionist. Cf. H. Bahr, *Expressionismus*, München, 1926, p. 53.

[18] A se vedea mai ales L. Venturi, *Le Origini della pittura veneziana*, 1907; *Giorgione e il giorgionismo*, 1913;

La storia della critica d'arte, 1945 (editată și la New York, 1936, și la Bruxelles, 1938); *La pittura*, 1947 (*Painting and Painters, How to Look at a Picture, from Giotto to Chagall*, New York, 1945); Pretesti di Critica, Milano, 1929; *Saggi di critica*, Milano, 1955; *Arte Moderna*, Milano, 1956. A se vedea G. C. Argan, *L. Venturi*, în „Belfagor", 1958, Nr. 5. Din 1950, conduce împreună cu Salmi, revista „Commentari".

[19] R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, în „Paragone", 1 ian. 1950. Operele principale ale lui R. Longhi, *Piero della Francesca*, 1927 (1946), dezvoltare a unui eseu publicat în 1914 (în „L'Arte", XVII, 1914); *L'Officina ferrarese*, Roma, 1934 (1936); *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Florența, 1946. *Operele complete* se află în curs de publicare la editura Sansoni, Florența. Pentru bibliografia completă a se vedea revista „Bilancio", 3. VI. 1956, Florența. Din 1950, conduce revista „Paragone".

[20] Cf. L. Venturi, *Pretesti di critica*, 1929; R. Longhi, *Viatico per cinque secoli . . .*, 1946.

[21] B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative e le sue condizioni presenti*, 1919, în *Nuovi saggi di Estetica*. Privitor la raporturile formaliștilor cu B. Croce, a se vedea și: L. Venturi, *Croce e le arti figurative*, în „L'Arte", Nr. 3, 1934; G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, P. II, cap. 5. Asupra formaliștilor italieni a se vedea C. L. Ragghianti *Profili di una storia della critica d'arte in Italia*, Florența, 1948.

[22] A se vedea și eseul nostru: *L'evoluzione della critica figurativa contemporanea*, în „Belfagor", 1951, Nr. 6.

[23] C. L. Ragghianti, *L'arte e la critica*, Florența, 1953; *Cinema, arte figurativa*, Torino, 1952.

[24] *Profilo della critica d'arte in Italia*, Florența, 1948; *Il pungolo dell'arte*, Veneția, 1956.

[25] *Commenti di critica d'arte*, Bari, 1946. *Miscellanea di critica d'arte*, Bari, 1946; *Diario critico*, Veneția, 1957. Nu mai citām numeroasele scrieri privind istoria artelor. Ragghianti a înființat și condus revista „Critica d'Arte" începînd din 1938 și hebdomadarul *Bele-Arte*, începînd din 1955. A se vedea G. Baglioni, *La critica dello storicismo estetico: C. L. Raggianti*, Pisa, 1956.

[26] G. Geroult, *Rôle du mouvement dans les émotions esthétiques*, „Revue philosophique", 1881, T. I. pp. 569-97.

[27] În *Concetto dello stile*, 1951, partea a II-a, cap. II, III și VII am emis și noi teoria caracterului progresiv, temporal al viziunii.

[28] *Arte e critica*, p. 116. Privitor la metoda lui Ragghianti a se vedea V. Stella, *Storia e scienza del linguaggio figurativo nel metodo critico di C. L. Ragghianti*, în „Il Mulino", noiembrie 1956.

[29] Cf. „Lo spettatore", revistă publicată de fiica sa Elena Craveri-Croce, 1952, p. 422.

[30] Traducere italiană, 1947, edit. Minuziano, Milano. A

se vedea și R. Fry: *Some Architectural Heresies of a Pain-*

ter, 1921; *A Sampler of Castilla,* 1923; *Transformations,* Londra, 1926; *World Wanted in Connection with Arts,* 1928; *Reflections on British Painting,* 1934; *Last Lectures,* 1939. Asupra gîndirii lui Fry, Cf. Gwilym Price-Jones, *L'esperienza estetica secondo il pensiero di Roger Fry,* în „L'Arte", nov. 1935; V. Woolf, *Roger Fry,* Hogarth. Londra, 1940; R. Ironside, *Painting since 1939,* Londra, 1947.

[31] A se vedea și *Since Cezanne,* Londra, 1922; *Civilization, an Essay,* Londra, 1932. Asupra esteticii lui Clive Bell, Cf. S. Alexander, *Beauty and Other Forms of Value,* Londra, 1933 și R. Aldington, *The Religion of Beauty; Selection From the Esthetes,* 1950, — ambele foarte utile. Pentru o respingere a teoriei lui Clive Bell din punct de vedere neopozitivist, a se vedea B. Lake, *A Study of the Irrefutability of Two Aesthetics Theory,* în „Aestheti s and Language", pp. 110—113.

[32] Clive Bell, *The Difference of Litterature,* în „The New Republic", 1922.

[33] Cf. *Civilization,* 1932.

[34] Adunate în *Art d'Occident,* Paris, 1938.

[35] H. Focillon, *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles,* 1928.

[36] Trad. ital. 1945, de A. Baratono, edit. Minuziano. A se vedea și *Technique et sentiment,* 1919; și *Généalogie de l'Unique* (fragment) în Actele celui de al II-lea Congres internațional de estetică, 1937, Paris, II, p. 120.

[37] Alain, *Système des Beaux-Arts,* 1920, ediția citată din 1926, pp. 311—312; cf. și *Propos sur l'Esthétique,* 1923; *Vingt leçons sur les beaux-arts,* 1931; *Propos sur la littérature,* 1933; *Entretiens chez le sculpteur,* 1936; *Préliminaires à l'esthétique,* 1939. Asupra lui Alain, a se vedea: S. Solmi, *Il pensiero d'Alain,* 1930; V. Feldman, *op. cit.;* D. Formaggio, Introducere la traducerea italiană a lucrării *Vingt leçons sur les beaux-arts,* Roma, 1953; F. Khodoss, *Le poème de la critique,* „Revue de Métaph. et de Morale", 1952, pp. 215—242; *Hommage à Alain,* NRF (număr închinat lui Alain), 1952.

[38] Alain, *Système des Beaux-Arts,* 1926, p. 33.

[39] Se poate vorbi de o lecție a lui Focillon privind scriitori ca: E. Faure, *L'esprit des formes;* J. G. Krafft, *La forme et l'idée en poésie,* 1944; L. Meyerson, *Les fonctions psychologiques et les oeuvres,* 1948; A. Chastel, *L'arte italiana,* 1958, Sansoni, Florența, 2 vol.

VIII. CURENTELE DE AVANGARDĂ ȘI ESTETICA FORMALISTĂ

§ 53. – POEZIA PURĂ: H. BRÉMOND (1865–1933)

Am văzut felul în care Clive Bell a devenit (mai mult în Anglia decît pe continent) apărătorul unei semnificații autonome a formei artistice. El a făcut aceasta limitîndu-se la domeniul figurativ, dar afirmînd — dimpotrivă — caracterul în general relativ și expresiv al literaturii. În domeniul literar se poate spune că abatele H. Brémond de la Academia Franceză, susținătorul *poeziei pure,* a fost un Clive Bell mai dotat, dar totodată, mai puțin prudent și mai puțin modest. Epoca notorietății sale s-a situat între anii 1925 și 1930[1].

Concepția unei valori poetice pure, sustrasă dominației intelectului și opusă criteriului adevărului și utilului, este foarte veche. Brémond a urmat însă tradiția literară mai recentă care venea de la Coleridge, Poe, Gauthier și Baudelaire[2] și a contribuit la înrădăcinarea ei. În realitate, părerile sale foarte libere nu ar putea fi decît cu greutate considerate ca idei în domeniul estetic. „Puritate" poetică înseamnă pentru el independența, nu numai a *inteligenței,* dar și a *imaginației* și a *sentimentului.* „Poezia sa pură" pare să amintească de „frumosul pur" al lui Kant, dar o caracteristică a culturii lui Brémond, care se consideră totuși un filosof, este de a ignora în toate

scrierile sale problematica kantiană. Teza sa este mai elementară şi constă pur şi simplu în a susţine caracterul nonsemantic nu numai al unui poem ci al poeziei în general. „Nu în sens constă meritul unui vers"; poezia pură, sau cum preferă el să spună, poeticul pur, nu ţine seama de „ceea ce vrea să spună poetul"[3]. Ea — poezia pură — este prin urmare contrariul intuiţiei pure a lui Croce (alt autor pe care Brémond îl ignorează) şi este *expresie* pură. Ea face de asemenea abstracţie nu numai de expresia intuitivă, dar şi de expresia sugestivă, evocatoare: „puterea de a sugera, de a evoca se adresează exclusiv facultăţilor noastre superficiale" (*ibid.*, p. 26). Poezia astfel concepută nu ţine seama nici de efectul muzical care îi este comun cu acela al elocvenţei (pp. 23—25). Atunci, ce rămîne? Ceva care se situează dincolo de toate acestea, ceva inexprimabil. Ca şi Clive Bell, Brémond, înlăturînd „conţinutul", ajunge la un formalism de limită, formalism care se dizolvă într-un „nu ştiu ce", în mister.

Brémond a avut însă meritul de a fi dus o cruciadă antiintelectualistă care nu a fost lipsită de autoritate în cercurile criticii literare pariziene ale epocii care se sprijinea încă pe tradiţionalism. Concepţia sa a avut o *pars destruens* briantă şi foarte pertinentă. Ea consta într-o critică îndreptată împotriva acelei concepţii franceze care continua să considere poetica drept elocvenţă. Programul său era „de a izola poezia de tot ceea ce nu era al său", aşa cum se exprimase Valéry în *Variétés* (cap. V). La drept vorbind, în poezia franceză a timpului, această intenţie semăna întrucîtva cu redescoperirea umbrelei, dar constituia în acelaşi timp o contribuţie utilă pentru critică. Opunînd nonsemanticul poetic semanticului prozaic sau ştiinţific, Brémond punea probleme într-un mod mai brutal, dar totodată şi mai radical decît contemporanul său, Croce, şi se apropia de conceptul de formă pură al vizualiştilor avînd în sine un sens intrinsec. El a avut astfel meritul de a atrage atenţia asupra necesităţii de a separa nu semantica de non-semantică, aşa cum

credea că face, ci semantica poetică de cea nonpoetică, sau, dacă vrem, semantica intrinsecă şi intranzitivă sau estetică, de semantica extrinsecă şi convenţională sau logică[4]. Am văzut, în adevăr, că formalişti ca Wölfflin şi Berenson, aduseseră o contribuţie decisivă la semnificaţia intrinsecă a formelor, adică la o semnificaţie care nu dă naştere la forme, ci care rezultă din forme. Mai apoi semanticienii americani vor lămuri deosebirea dintre aceste două moduri de semnificare — logică şi estetică.

Neplăcerile lui Brémond încep cu a sa *pars construens*. Brémond nu avea deloc spirit de metodă, fapt care l-a împiedicat să înţeleagă că noţiunea sa de poezie pură nu era altceva decît formularea confuză a unei realităţi foarte compozite. Împotriva bătrînei fantome a intelectualismului francez, *poezia-raţiune*, el folosea o metodă pe de-a întregul intelectualistă. Excluzînd raţiunea, imaginaţia, sentimentul, muzicalitatea şi altele, el se afla în căutarea unui element pur. Dar nimic nu era mai impur decît ceea ce căuta el: starea mistică, afinitatea artei cu rugăciunea.

Trebuie să recunoaştem însă că se poate găsi în poezie ceva asemănător cu cunoaşterea mistică şi cu starea de rugăciune, dar acesta este un fapt pe care Brémond l-a neglijat mai mult sau mai puţin intenţionat. Putem desigur acorda cunoaşterii poetice o structură mai mult sau mai puţin asemănătoare cu *contemplatio sensibilium* a victorinilor, dar în acest caz este vorba de o proprietate semantică, *„in imaginatione et secundum imaginationem"*, care nu ajunge la *admiratio* şi *exultatio* decît pe această cale sensibilă şi semnificativă şi se apropie de extaz: *„proprium est contemplationi iucunditatis suae spectaculo cum admiratione inhaerere"* (Richard de S. Victor, *Beniamin Maior*). Putem de asemenea să recunoaştem poeziei o afinitate cu rugăciunea — rugăciunea şi poezia au în comun o formă semantică specială, aceea a discursului deziderativ şi, în consecinţă, apreciativ[5] — dar aceste două proprietăţi nu sînt neapărat *pur* poetice. Abatele Brémond nu

recunoştea ca mistică decît experienţa psihologică şi literară a misticilor baroci (Sf. Tereza d'Avila şi Sf. Jean-de-la-Croix)[6]. Dar cine ar putea declara ca *pură* această psihologie sau să scoată din ea ceva pur (ceva neamestecat)? Nu este de mirare, aşadar, că el s-a mulţumit numai să enunţe, fără să-şi dezvolte riguros ideea de a folosi literatura introspectivă a misticilor pentru a explica experienţa poeţilor.

De curînd un critic „filosof", T. W. Adorno, declara şi el în legătură cu muzica că ea este rugăciune — o rugăciune debarasată de orice mitologie, *entmythologisiertes Gebet*[7], rugăciune secularizată, fără nici un obiect[8]. Dar el admitea de asemenea că nu este vorba deloc de o muzică pură, ci dimpotrivă de ceva foarte amestecat, — o dialectică continuă între limbajul sonor şi limbajul semnificant. Muzica nu are semnificaţie, este o continuă promisiune de semnificaţie (amintim „ideea estetică" şi concepţia kantiană privind muzica).

După ce a respins orice identificare dintre poezie şi muzică în teorie, H. Brémond a folosit-o de fapt în practică. În felul acesta el se situează dincoace, mai degrabă decît dincolo, de muzica conceptuală sau mai bine-spus imaginativă şi fantastică a versurilor lui Mallarmé.

Aplicaţiile critice ale conceptului său au fost puţin fericite. În general, ele demonstrează contrariul celor ce vrea autorul să dovedească. Din textele literare, el alege cîteva versuri izolate şi frumoase pe care le numeşte *talismane*. „. . . La fille de Minos et de Pasiphae"[9]: un vers care este, dimpotrivă, cu totul semnificativ (mitic) şi al cărui efect ia naştere tocmai din amestecul de semantic şi fonetic sau, şi mai rău, dintr-o altă impuritate psihologică — dintr-o semantică negativă, pentru cel care percepe aceste două nume ca necunoscute şi misterioase. Această experienţă poetică *pură* este deci un efect psihologic impur şi încîlcit, după cum încîlcită este orice afirmaţie de tipul „nu se ştie ce", orice negaţie mistică sau orice teologie negativă.

Totuşi, nu trebuie să micşorăm meritul experienţei lui Brémond care constă în fervoarea sa sinceră pentru anumite aspecte romantice ale poeziei clasice franceze şi deci şi pentru neoclasicismul romantic recent, atît de specific pentru poeţii epocii sale, pentru Valéry în special. În această împrejurare, el sesiza în mod confuz, dar cu o reală emoţie, aşa cum se întîmplase cu Clive Bell în cazul picturii, anumite aspecte ale unei arte specific formale, crezînd că a descoperit secretul unei forme semnificative în sine, sau chiar al unei semnificaţii fără obiect semnificat. Încapabil să separe structura semantică particulară a poeziei, adică inerenţa specifică ce se vădeşte în ea, de ceea ce este semnificat prin semn, Brémond a avut totuşi meritul de a semnala cu oarecare mirare contemporanilor săi această problemă propunînd-o ca un mister inexprimabil şi, în felul acesta, cu atît mai atrăgătoare.

§ 54. – PAUL VALÉRY (1871–1945)

În legătură cu problema acelui *quid* inexplicabil şi inexprimabil care constituie miezul operei de artă, Valéry, poetul atît de îndrăgit de Brémond, dăduse deja, se pare, răspunsul. Valéry este de obicei considerat ca un clasic modern, apărător al artei ca exerciţiu intelectual, tehnic şi controlat. Concepţia sa cu privire la artă ca operă formală ne face să îl aşezăm printre reprezentanţii formalismului modern: „. . . muzica dedusă din proprietăţile sunetului; arhitectura dedusă din materie şi forţe; literatura din stăpînirea limbajului etc. . . ."[10]. În realitate însă, gîndirea sa este mult mai complicată şi mult mai profundă: lecţia lui Bergson nu a trecut în zadar peste clasicismul său. Tehnicismul său poetic nu este atît de simplu pe cît pare.

Cu dialogul *Eupalinos* (1923) el opunea în chip bergsonian procesul organic, continuu şi imprevizibil al naturii — realitate indefinită şi totală, că-

 reia aspiră să i se conformeze adevărata cunoaş-

tere (filosofia: Socrate) — construcţiei, operă a omului, iniţiativei artistului care (după modelul fiecărei acţiuni omeneşti)[11], este o abstracţie utilitară, o alegere şi o determinare din totalitate, o parţialitate, o violenţă adusă complexităţii organice a proceselor naturale, care ajunge din această cauză la automatism şi la monotonie. La origine, a existat un fapt paradoxal: intervenţia artistului determină la început o anumită dezordine în ordinea universului; într-un anumit fel, el produce un rezultat inferior materialelor folosite, un rezultat mai elementar şi mai mecanic. El ajunge astfel la un „tot" de un grad inferior faţă de părţile care îl constituie, mai artificial şi mai schematic. Aceasta ar trebui să spunem despre o operă de artă dacă ea ar depinde numai de semantica sa şi de sintaxa sa, ambele intenţionale, de această *dezordine* care este ordinea sa pragmatică. În termeni mai recenţi şi la modă azi, ar trebui să spunem că opera de artă, forma prin excelenţă, ordinea prin definiţie, privită din punct de vedere al realului, riscă să nu fie, paradoxal, decît o regresiune, un fenomen de entropie, o reîntoarcere la dezordine şi monotonie. Seria şi simetria nu sînt încă ordine.

Dar cînd o operă aparţine într-adevăr artei, ea este ceva mai mult, — este un fenomen al naturii, o parte a lumii care se integrează în evoluţia organică a vieţii universale. O capodoperă este realizarea nu numai a ideilor şi a iscusinţei artistului, dar şi o contribuţie a experienţei cosmice, istorice şi naturale. Tehnica sa şi tendinţa sa stilistică sînt concluzia inconştientă a nenumărate încercări care se realizează într-o perfecţiune miraculoasă. Ele sînt rezultatul nu numai al unei alegeri, ci şi al unei necesităţi pe care o numim *hazard*, ca în anumite forme observate în natură (cum este cazul unei pietricele elegant modelată de ape . . .). „Este necesar . . . ca spiritul nostru să ţină seamă de aceste hazarduri: făcut pentru neprevăzut, el îl provoacă şi îl receptează . . ."[12]. Acest neprevăzut acest iraţional pe care îl găsim în travaliul raţional al artistului şi care poate explica acea impresie de mister şi de miracol, este ceea ce Brémond numea

poezie pură. Prin el, arta se îmbină cu viaţa care tinde spre o anumită entropie plictisitoare şi monotonă (a se vedea mai departe paragraful 59).

Totuşi, Valéry a fost gînditorul care s-a îndepărtat cel mai mult de sensul mistic al lui Brémond. El scria următoarele: „Cuvintele care mărturisesc neputinţa gîndirii: *geniu, mister, profund...* atribute care se potrivesc neantului şi ne informează mai puţin asupra subiectului decît asupra persoanei care vorbeşte" (*ibid.*). Trebuie să adăugăm că Valéry a căutat întotdeauna să domine şi să includă, în concepţia sa despre inteligenţa constructivă, acest sens al iraţionalului inerent cosmicităţii artei care este numai unul din impulsurile dialectice ale „poeticii" sale şi care corespunde cu *Weltanschauung*-ul său. Celălalt impuls este selecţia, disciplină constructivă a raţiunii. Dar putem găsi aceste două impulsuri separate şi chiar aflîndu-se în conflict, în care caz avem de-a face cu un Valéry celebru, dar mai puţin valabil. Valéry a pornit în tinereţe de la o poziţie extrem raţionalistă (*Monsieur Teste*)[13], care s-a transformat mai tîrziu pentru el într-o concepţie mai bogată şi mai concretă asupra spiritului ca „putere de transformare" (cf. *La politique de l'esprit*, 1922). Şi trebuie să recunoaştem că el a parvenit la un sens dialectic al artei mai viu decît acela al multor filosofi, chiar dacă nu a reuşit să-l expună cu precizie (*precizia* care era idealul său). Pentru el, arta este tocmai punctul de întîlnire al principiilor selective, ca *utilul* şi *frumosul*, şi al unui principiu integrativ, apartenenţa la tot, sau, cum spune el uneori, o sinteză între *a vrea* (act arbitrar, individual, abstract) şi *a putea* (capacitate dobîndită de artist datorită materialului folosit şi mediului, şi care îi vine de departe)[14]. Este o sinteză dificilă[15]. Arta este un tête-à-tête necruţător între *vrerea* şi *putinţa* cuiva"[16]. Numai din întîlnirea arbitrarului cu posibilul, a veleităţii cu capacitatea, ia naştere libertatea. Tehnica înseamnă „posesiunea posibilului" şi ea constituie modalitatea prin care artistul participă la lumea existentă. Tocmai pen-

tru că trebuie să se integreze în lume, opera trebuie să se realizeze într-un material rezistent, să tindă spre soliditate şi durată, să nu rămînă numai un gest sau o idee frumoasă. Astfel se justifică sensul materiei şi al tehnicii, factori intrinseci ai artei, puşi cu pasiune în valoare de Valéry şi de contemporanul său Alain, iar mai tîrziu de Focillon.

Limbajul este şi el un material, la fel ca piatra sau culorile, şi Valéry, poet delicat, a fost unul dintre primii care a avut conştiinţa caratcerului semantic particular, propriu limbajului poetic: limbaj prezentativ (netranzitiv), diferit de limbajul prozaic, logic, reprezentativ (tranzitiv). În proză, cuvîntul are o simplă „valoare de schimb" şi dispare de îndată ce a căpătat un sens; proza posedă „numai funcţiunea tranzitivă a unui sistem de semnale". Cuvîntul poetic, dimpotrivă, face una cu semnificaţia sa, are o valoare intrinsecă şi poate fi comparat cu o formulă magică, cu acei termeni care „ne împing spre *devenire*, mai degrabă decît ne ajută *să cunoaştem*" (*Je disais à Mallarmé . . .*)[17].

Cînd Valéry afirmă că versurile sale au înţelesul pe care vrem să li-l dăm (cuvîntul a rămas celebru), el şi explică pentru ce: nu este vorba de a comunica o idee, ci de a produce o „stare", o dispoziţie. Punctul de vedere gnoseologic tradiţional a făcut loc unui punct de vedere aproape comportamentist[18].

La aceeaşi epocă gînditorii semanticieni americani (Richards, Ogden, Ch. Morris) îşi propuneau metodic şi ei aceleaşi probleme în legătură cu limbajul poetic.

Din toate acestea rezultă că, cu Valéry, formalismul a fost eficient pentru că nu a fost un formalism pur, intelectualist, nici o teorie a poeziei pure, mistice. Problema „formei simnificative" a fost aceea a posibilităţii semantice a formei poetice, întrevăzută de Valéry în chip confuz, dar genial.

Să nu uităm că ceea ce spunea tînărul Valéry despre el însuşi este valabil pentru orice gîndire:

„Adoram în mod confuz, dar cu pasiune precizia" (*Note et digression*, 1919). În scrierile sale critice şi autobiografice, vagi şi capricioase, dar uneori de o mare fineţe şi de o surprinzătoare eficienţă[19], el a avut darul de a remarca şi de a sugera deseori gînduri pertinente, chiar dacă nu le explica cu mare precizie. El a admirat şi a exaltat toată viaţa exactitatea „cuvintelor celor mai simple. . . apte pentru calcul" (*Eupalinos*), cu toate că n-a atins niciodată această exactitate. El aspira în mod confuz spre precizie, dar nu a obţinut decît o „precizie confuză" ceea ce, după cartezieni, este caracteristica discursului literar. „Conceptus complexi confusi sunt extensive clariores quam simplices, hinc magis poetici. . ."[20]. El a fost un gînditor literar iar ideile sale au fost totodată clare şi confuze.

§ 55. – CRIZA PICTURII ŞI ESTETICA

Oricare din conceptele standard: al *formei*, al *autonomiei formei*, al *formei semnificante*, al *formei creatoare* şi nu numai expresive etc., poate fi considerat ca fiind acela în care gîndirea critică de la începutul acestui secol ar fi putut să descifreze noile manifestări ale artei moderne. Am văzut acest lucru şi în domeniul literaturii, dar faptul este cu deosebire valabil în cazul picturii. Este neîndoios că, dintre toate artele, pictura este aceea care a cunoscut crizele cele mai violente, a suferit în modul cel mai brutal şi mai simptomatic bulversarea estetică pe care o anunţase Hegel cu aproape o sută de ani înainte ca fiind „moartea artei". Şi acest lucru într-o asemenea măsură, încît diversele reacţiuni apărute pot fi considerate drept criterii pentru aprecierea tuturor celorlalte arte: literatura, muzica, arhitectura.

A vrea să intri în examinarea „poeticilor", adică a teoriilor pragmatice, manifestelor, programelor, şcolilor şi tendinţelor care dau fizionomia multiformă a vieţii artistice contemporane, ar însemna să ieşim din domeniul nostru. Polimorfismul me-

todologic al esteticii contemporane, speculative, descriptive, experimentale, istorice etc., nu corespunde în nici un fel aceluia al artei contemporane, chiar dacă uneori ele se amestecă (astfel imitarea primitivilor a oferit unele sugestii şcolii de la Viena, iar expresionismul *Kunstwissenschaft*-ului lui Utitz). Cel care ar încerca să treacă cu vederea aceste fenomene ale dezvoltării esteticii ar cădea în absurditatea unui ansamblu de doctrine asupra artei fără legătură cu panorama experienţei artistice contemporane. Pe de altă parte, o istorie sau o cronică a esteticilor contemporane concepute ca interpretări critice ale artei actuale, ar zugrăvi un tablou extraordinar de semnificativ şi seducător, dar totodată extrem de incomplet. Spre deosebire de critică, estetica contemporană nu s-a constituit în serviciul *artei* contemporane, fără îndoială din cauză că astăzi arta şi gustul nu mai coincid ca în trecut. Poeticile şi nu esteticile sînt acelea care s-au constituit în funcţie de artă. Ne vom mărgini deci să amintim cîteva episoade ale „pragmaticii" picturale care ar putea lămuri unele orientări ale esteticii şi ale criticii recente, lucru care poate fi făcut dealtfel în mod foarte sumar.

Începutul celui de al XX-lea secol a asistat la epuizarea ultimei forme clasice a artei moderne, impresionismul. Folosim termenul „clasic" în sensul unei arte care asigură un acord deplin între artist şi publicul său[21]. În acest sens, arta romanică şi goticul, aceea a Renaşterii şi barocul, neoclasicismul şi impresionismul, toate stilurile unei epoci pot fi considerate drept clasice, chiar dacă, după baroc, acest acord a fost din ce în ce mai puţin total. Trebuie să recunoaştem că, în ciuda genezei sale laborioase şi reflexive, barocul a ajuns să fie ultima artă cu adevărat clasică — o artă atît pentru nobilime cît şi pentru ţărani. Se poate spune că şi impresionismul este clasic, dar numai în sensul în care el a constituit manifestarea naturalismului optimist al claselor dominante de la sfîrşitul secolului al XIX-lea ... El implica o poziţie de echilibru, de seninătate şi de idealizare[22], ultimul echilibru între om şi mediu, între sentiment şi reali-

tate sau între conţinut şi formă, atins prin viziune ori impresie naturală. De atunci, nu am mai avut o artă care să fi constituit o sinteză absolută între conţinut şi formă, astfel încît astăzi aceşti termeni par întrucîtva învechiţi şi improprii. Putem astfel înţelege succesul actual al unei formule ca *significant form*, termen ambiguu care indică, fără să precizeze, diversele moduri posibile de absorbire a conţinutului de către formă[23].

Veritabila depăşire a impresionismului s-a produs la sfîrşitul secolului al XIX-lea în domeniul tehnicii, prin viziunea plastică a lui Cézanne[24] şi prin culoarea lui Van Gogh[25]. Mai tîrziu, în secolul al XX-lea, aceste instrumente tehnice nu au mai servit pictura, ci criza picturii. Cézanne şi Van Gogh vruseră să depăşească viziunea precisă, instantanee, vibrantă, a impresioniştilor, magia de a face eternă clipa trecătoare. Ei aspirau spre o semnificaţie a lucrurilor mai completă şi intrinsecă. Cu toate acestea, principiile lor tehnice antiimpresioniste derivau din impresionism. Era deci vorba de o reformă, fructul unei evoluţii şi nu al unei revoluţii.

Revoluţia s-a produs numai în secolul al XX-lea, cînd pictorii au renunţat să interpreteze viziunea fidelă şi tandră a naturii, ba chiar au renunţat şi la natură. Această coerenţă ne dă măsura justă a inteligenţei lor. De aceea, cei care au rămas fideli viziunii naturale au fost şi ei inteligenţi, dar cei care au vrut să o revoluţioneze cu orice preţ, nu au fost deloc. Să ne gîndim la Futurişti. Experienţa futuristă s-a dezvoltat în Italia între anii 1910 şi 1920, un timp în care domina influenţa formelor expresive ale concepţiei croceene, ca şi influenţa formelor creatoare ale vizualiştilor. Futurismul se situează la încrucişarea acestor concepţii. În felul acesta se explică caracterul ambiguu şi nehotărît sub aparenţe intransigente şi zgomotoase care a dus această experienţă la faliment. Arta futuristă nu a fost o depăşire a celor două tendinţe, ci amestecarea lor.

Ceea ce se admiră în această jumătate de secol de pictură nu este atît talentul pictural, cît clarita-

tea concepţiilor. În acest mediu, futuriştii ne pot apărea astăzi tot atît de bine ca precursori, cît şi ca retardatari. Fapt este că, tocmai ca precursori, au fost frivoli — n-au avut răbdarea de a-şi limpezi ideile. Într-o epocă în care talentul artistic se apropie tot mai mult de inteligenţă şi în care inspiraţia coincide cu raţiunea, ei au rămas nişte simpli veleitari, în permanenţă confuzi. În fine, entuziasmîndu-se de propria lor neputinţă de a înţelege, ei au făcut şi pe alţii să se înşele odată cu ei[26]. Avem aici o dovadă evidentă privind dificultăţile întîmpinate de artă într-o perioadă de tranziţie atît de deconcertantă ca a noastră[27].

Dacă citim proclamaţiile pictorilor futuriştii din 11 februarie şi 11 aprilie 1910, ca şi celelalte declaraţii ale lui Boccioni, Balla, Carrà, Severini, Russolo etc.[28], nu se poate să nu ne dăm imediat seama de echivocul lor. Boccioni şi Balla veneau prin formaţia lor juvenilă din impresionism, din acea experienţă a impresionismului italian, derivată din tehnica lui Seurat, care fusese divizionismul lui Segantini şi Previati. Devenind futuriştii, ei au păstrat principiile divizionismului fără care, spunea manifestul, „pictura nu poate să trăiască", chiar dacă tehnica lor nu era altceva decît tehnica descompunerii cubiste care începuse să se manifeste în acel timp (divizionismul, descompunerea culorilor, provocase la Seurat[29] o descompunere a planurilor). Ceea ce interesează în primul rînd este că cu această tehnică divizionistă ei au moştenit spiritul divizionismului italian şi al autorilor săi cei mai cunoscuţi, Segantini şi Previati, adoptînd totodată verismul şi simbolismul lor. În adevăr, impresionismul lui Segantini, în cea mai bună formă a sa, fusese mai ales naturalist şi verist, iar acela al lui Previati, simbolic şi expresionist. Divizioniştii plecau de la teoriile optice ale lui Helmholtz şi de la experienţele lui J. Miles[30] pe care le-au folosit deseori pentru efecte simbolice (Pelizza da Volpedo, Segantini, Previati). Futuriştii au absorbit această dublă inspiraţie, fără a se putea decide să subordoneze o latură celeilalte, ci dezvoltîndu-le pe amîndouă în mod paralel, parcă din inerţie.

Cuvintele lor de ordine au fost *mişcare, dinamism* (care echivalau cu aprofundarea impresiilor verismului: aservirea tot mai fidelă şi promptă faţă de natură), dar şi *simultaneitate* şi *completitudine* (prezenţa simultană a aspectelor, totalitatea obiectului). Ei luau în considerare fenomenul ca durată, devenire, rapiditate şi aparenţă şi în acest sens, arta lor a fost o „expresie lirică", iar Croce era considerat ca un maestru blestemat al acestor degeneraţi. Totodată însă, ei vroiau să sesizeze fenomenul în afara timpului, geometria discontinuului, prezenţa simultană a tuturor aspectelor, a trecutului şi prezentului, amintirea în afara impresiei şi, în acest sens, arta lor a fost o sinteză intelectuală şi formalistă. Dacă şi-ar fi dat seama că prin noua tehnică cubistă, ei nu aspirau la altceva decît să realizeze vechile orientări divizioniste (verism şi simbolism), şi dacă şi-ar fi propus să obţină prin aceste mijloace o alegere sau o sinteză, ei ar fi ajuns la un rezultat clar şi inteligent în ceea ce priveşte afirmaţiile lor (nimeni nu poate prevedea ce ar fi rezultat pentru artă). Dar tezele lor au constituit, dimpotrivă, un amalgam mai mult sau mai puţin inconştient.

Este neîndoios că şi inspiraţia lor a fost „dualistă". Să nu ne mulţumim numai a citi manifestele lor, ci să le privim şi tablourile, cele ale lui Boccioni, de exemplu. Vom găsi în el încercări de spiritualitate sintetică, stări sufleteşti à la Previati, ca de exemplu în tripticul: *Rămas bun, Cei care pleacă, Cei care rămîn.* Dar găsim şi modele de senzaţii fizice, de stări organice, de ştiinţă popularizată (*Materie, Elasticitate, Masă* etc.). Întîietate a avut tocmai acest ultim factor impresionist: efectul mişcării, timpul-spaţiu[31], roata care se învîrteşte, elicea în mişcare etc. Chiar „stările sufleteşti", alegoriile cu care au fost atît de darnici, se reduceau la amplificarea impresiilor. Erau propuse impresiile cele mai fugitive, efectele cele mai naturaliste, cu o intenţie intelectuală, literară şi simbolică[32].

Nici unul dintre futuriştii nu şi-a dat seama de

sărăcia a ceea ce făcea şi nu a văzut că nu opu-

nea nimic nou, ci numai devaloriza un nou limbaj, limbajul cubist, pentru a exprima vechituri, impresii, percepţii, iluzii optice, tot ceea ce era mai uzat în impresionism. Aceasta însemna o reîntoarcere pe căile bătătorite ale secolului al XIX-lea şi o compromitere şi mai accentuată a picturii prin naturalism. „Vrem să dăm viaţă materiei, traducînd-o în mişcările sale... Nu un anumit moment... noi sintetizăm toate momentele (de timp, de spaţiu, de formă, de culoare, de ton...)"[33].

Aceste rezultate, vibraţiile, emanaţiile, densităţile, fluidele, mişcările, aureolele, liniile-forţă, formele-forţă etc. nu erau mai puţin naturaliste decît „atmosfera", „luminozităţile", sau „vibraţiile" impresioniştilor. Într-un anumit sens, futurismul a fost un precursor, a marcat un anumit progres, nu pentru că ar fi deschis un nou drum, ci pentru că a valorificat zgomotos anumite comportamente existente şi destinate, într-un viitor apropiat, unei prodigioase dezvoltări: cubismul şi expresionismul. Nu este deci de mirare că contemporanii săi l-au judecat pe baza acestor două aspecte. A. Breton i-a ridicat osanale, considerîndu-l „o artă pur tactilă": Apollinaire, dimpotrivă, a declarat că «futuriştii aproape că nu au preocupări plastice...», ei vor să descrie „stări sufleteşti". În realitate, futuriştii au făcut ambele lucruri deodată, dar cu inspiraţia orientată spre trecut (naturalismul din *Bal Excelsior,* din *Hymne à Satan,* simbolismul cărnii, moartea, diavolul, ca să vorbim pe scurt). Şi este evident că unele din operele lor mai valoroase, în special cele ale lui Severini şi Carrà, au reuşit acest lucru, dar aceste opere nu erau futuriste.

Carenţa picturii secolului al XIX-lea, sau, dacă vrem, cursa sa spre *moartea hegeliană a artei,* nu consta în faptul de a obţine efecte vechi prin mijloace noi, ci în acela de a căuta rezultate noi şi, în consecinţă, de a se îndepărta în mod deliberat de impresionism. Sub acest aspect am luat în considerare teoriile futuriştilor, fără a da atenţie incontestabilei lor vigori polemice care a avut ca efect turburarea delicateţei puţin cam mucegăite a aşa-numitei „la belle époque".

Picasso însuşi avusese intuiţia a ceea ce însemna noua tendinţă picturală: „Mă întrebam, scria el, dacă nu ar fi fost necesar, de a reprezenta faptele mai degrabă *aşa cum le cunoaştem,* decît *aşa cum le vedem*"[34]. Dacă am înlocui termenul „a cunoaşte" prin „a gîndi", definiţia ar fi mai exactă. Cubismul a fost un episod, poate cel mai important, al acestei concepţii. Un formalism împins la extrem. „Ceea ce diferenţiază cubismul de vechea pictură, scria Apollinaire, teoretician al cubismului[35], este faptul că el nu este o artă de imitaţie, ci o artă de construcţie, care tinde să se ridice aproape pînă la creaţie". Am văzut că intenţia teoreticienilor *Sichtbarkeit*-ului şi a partizanilor lor a fost de asemenea, de a căuta un caracter constructiv şi activ al viziunii artistice în sens pur transcendental. Dar cubismul era o viziune legată de concepţia geometrică a spaţiului şi de perspectiva absolută şi unitară, *a priori,* a pictorilor Renaşterii: o perspectivă care, din secolul al XV-lea, a traversat o mulţime de stiluri şi pe care nici impresionismul nu a modificat-o serios. Primii care au turburat-o, înainte chiar ca şcoala din Warburg[36] să-i pună în lumină originea abstractă şi natura istoric convenţională, au fost tocmai cubiştii. Ei au înlocuit-o cu o viziune polivalentă, în care unitatea este obţinută prin acumularea de aspecte discontinui. Astfel, au fost aruncate peste bord cea de a treia dimensiune şi legile „viziunii îndepărtate". Noua viziune a cubiştilor nu avea preocupări naturaliste, spre deosebire de aceea a futuriştilor, şi nu ţintea să ajungă la o nouă convenţie stilistică plecînd de la o nouă percepţie, ci dimpotrivă.

Dar nici cubismul nu a fost un formalism pur, fără raporturi cu naturalismul. Polemica sa antiimpresionistă îl lega de natura obiectivă[37]. „Nu există artă abstractă. Totdeauna trebuie să începi cu ceva", spunea Picasso; „toate lucrurile ne apar sub formă de figuri"[38]. Formalismul geometric al lui Mondrian a fost mai viguros. „Ea (arta abstractă) s-a născut din abstracţia formelor, dar nu este o intuiţie pură şi simplă — este mai degrabă

o *construcție*, după descompunerea formelor. Ea se poate apropia de o expresie obiectivă a realității"[39]. Obiectivă ca geometria. Dar și aici ordinea geometrică joacă rolul unui conținut, al unei semnificații și al unei valori: este o ordine morală impusă de viață.

Motivul pictural al lui Mondrian este cunoscut: un joc geometric de linii colorate, — o suprafață, nu un spațiu. Desenul este asemănător cu acela al suprafețelor unei anumite arhitecturi japoneze, iar culorile sînt reduse la două game de culori complementare: roșu, albastru, galben (culorile teoretizate de estetica experimentală și de E. Utitz) și negru, alb, gri. Acestea ar da un ansamblu plăcut, estetic, dar nu încă artistic, dacă autorul nu ar sugera privitorului (și nu cu pensula, ci cu pana) că aceste linii *semnifică* ceva: o simplificare rațională, o rigoare puritană etc. Numai din acest moment un desen frumos (plăcut) poate deveni o operă de artă.

Găsim aici un sens pe care-l împrumuta arta ca *significant form*[40]. Acum îl cunoaștem. La cealaltă extremitate se găsea arta ca expresie a unor conținuturi emotive, cele mai intime și mai profunde, a unor pasiuni sociale sau a unor complexe subconștiente: arta *„expresionismului"* care s-a dezvoltat mai ales în Germania de la începutul acestui secol și între cele două războaie (P. Klee, E. Nolde, F. Marc, G. Grosz, O. Kokoschka)[41]. Expresionismul nu făcea abstracție de obiect, ci, ca și cubismul, de fidelitatea față de viziunea naturalistă a obiectului, mergînd pînă la a oferi un conținut pur, abstracție materială, paralelă cu abstracția formală a formalismului pur. Acesta din urmă fusese eminamente plastic sau liniar, în conformitate cu legile spațiale, celălalt fiind mai ales o problemă de culoare sau de desen liber. Culoarea lui Van Gogh nu fusese oare numai emoție?[42]. „A folosi culoarea în mod arbitrar pentru a te exprima cu putere" fusese cuvîntul de ordine al lui Van Gogh începînd din 1888 și adoptat apoi de expresioniști, iar în Franța de fauvi, pînă cînd Kandinsky[43] a început să aștearnă și să compună

culori care erau emoții pure — compoziții de culori pure combinate cu forme abstracte (căci nu există culori fără forme) care acționează ca niște scheme de emoții: puncte și acorduri de culori în stare să suscite sentimente. Abolind rezonanța anonimă a obiectului înzestrat cu o valoare practică, nu mai rămînea, după el, decît o rezonanță subiectivă pură, sensul emotiv al compoziției. În acest caz, formele și culorile nu sînt reprezentări, simboluri, sinonime ale pasiunilor, așa cum vor fi pentru semanticieni (Langer), ci provoacă, evocă pasiuni. Urcăm pe gama culorilor, ca pe clapele unui pian al stărilor sufletești: galbenul determină excitația, roșul energia, albastrul senzația infinitului, verdele calmul, albul tăcerea... Kandinsky extinde la culori, într-un chip și mai tranșant și mai susținut acea proprietate recunoscută din totdeauna a sunetelor de a provoca stări afective. Este o concepție căreia i se potrivește termenul de „formă semnificantă".

Este de la sine înțeles că aceste considerații se referă mai mult la teoriile decît la rezultatele picturii contemporane. În adevăr, formalismul lui Picasso și Braque, nu mai puțin decît acela al lui Klee sau Kandinsky, duc la o pictură care trebuie citită semantic: formele sale stilistice constituie un lexic tipic și convențional, a cărei interpretare cere din partea spectatorului o colaborare gîndită, fără de care ele nu pot avea un sens și nu constituie o imagine. Un tablou cubist este o natură dezagregată care invită la o reconstrucție în conformitate cu intențiile artistului. În această reconstrucție formele parcă ar deveni piese numerotate sau sigle de folosit într-un alfabet ideografic. La rîndul său, pictura abstractă a unui Kandinsky nu provoacă emoții, așa cum credea el, ci mai mult le sugerează, în conformitate cu o gamă stabilită. Liniile și culorile sînt tocmai contrariul a ceea ce ar fi vrut el să fie: nu sînt indici sau scheme active de emoții, ci cifruri de emoții. Nu putem citi vreunul din tablourile sale decît dacă cunoaștem alfabetul său Morse al culorilor-emoții. Un critic răutăcios a afirmat odată în mod paradoxal că arta

abstractă, ca artă semnificantă, este ultimul avînt al artei antice, un fel de artă alegorică[44].

Un numitor comun reunește în felul acesta școlile cele mai heterogene ale picturii contemporane, — cubism, abstracționism etc. Născute dintr-o revoltă antiintelectualistă ele ajung toate pînă la urmă la niște sintaxe laborioase care procură inteligenței plăcerea rezolvării unor exerciții dificile. Astfel, formalismul figurativ, născut dintr-un elan anticonceptual dus la extrem, produce contrariul său: un convenționalism intelectualist.

Dacă vrem să facem artă abstractă în mod coerent trebuie să renunțăm la orice semnificație obiectivă, chiar la *significant form*, și să ne menținem la o cunoaștere fără semnificație. Dar în acest caz arta nu se mai distinge de frumos și opera intențională produsă de artist nu se mai deosebește de un produs natural, de unul din acele „obiecte găsite" care ne plac uneori. Crezînd că sîntem îndrăzneți, revenim la legile tradiționale ale corpurilor regulate, ale armoniei, ale unității în diversitate, ale elementelor pure etc.

Cealaltă soluție, pentru o artă care s-ar vrea formală (dar nu pură), ar fi de a renunța la orice caracter de cunoaștere, chiar de evocare sau de sugestie, și de a lua în considerare numai efectul practic al artei. Acest aspect a fost întotdeauna recunoscut dar niciodată exploatat în adîncime. Valéry declarase odată că cuvintele poetice „mai mult ne invită la *ghicire* decît ne incită la *înțelegere*". Dar această interpretare a artei — arta ca acțiune, nu ca cunoaștere — a întîlnit mereu un obstacol în caracterul intențional (în sens fenomenologic) al vieții emoționale. Sentimentul este *sinngebend*, tot atît cît reprezentarea sau judecata. El implică o *Gegenständlichkeit*[45], ceea ce înseamnă contrariul unei „gegenstandslose Welt" a abstracționiștilor[46]. Aici trebuie să amintim că un comportamentist american, Charles Morris, a reluat de curînd problema deosebirii dintre *signification* (*așteptarea* unor anumite proprietăți ale lucrurilor) și *significance* (nevoia satisfăcută, capacitatea semnelor de a realiza anumite scopuri) în legătură cu opera de artă[47]. Dar despre aceasta vom vorbi mai departe. Teoreticienii artei formale, ai artei pure și ai artei abstracte, au tratat problema mai mult din punct de vedere „signification" decît „significance", învîrtindu-se mereu într-un cerc închis.

§ 56. – PICTURĂ ȘI MUZICĂ

Nu trebuie să pierdem din vedere legătura strînsă stabilită de Expresionismul german între diverse domenii: pictural, literar, muzical. Revista Expresionismului „Der Blaue Reiter" (1912) era condusă de doi pictori (Kandinsky și F. Marc), dar eseurile asupra muzicii pe care le publica erau aproape mai numeroase decît cele asupra picturii. Un muzician ca Schönberg era și pictor[48]. Un pictor ca Mondrian a scris și despre muzică[49]. Raportul dintre formalismul pictural și formalismul muzical a fost mai puțin imediat. El poate fi însă decelabil, mai ales în Franța.

Să nu uităm că secolul al XX-lea a fost martorul unei reacțiuni a picturii asupra muzicii ca și asupra celorlalte arte, în timp ce pictura și literatura suferiseră influența muzicii în tot cursul secolului al XIX-lea. Muzica fusese pe atunci artă prin excelență, atît ca o combinație pură de sunete (Herbart, Hanslick), cît și ca artă emoțională (Schopenhauer, Wagner, Nietzsche). Novalis vorbise de o „akustische Natur der Seele", anticii însă preferau vederea auzului. Din această predominare a muzicii a ieșit orientarea „formalistă" și orientarea „expresionistă", arta ca stil, și arta ca emoție lirică. Simțul muzical a fost acela care a modificat gustul literar și gustul pictural. Valéry repeta un loc comun scriind în 1924: „Ceea ce a fost botezat ca simbolism se rezumă foarte simplu în intenția comună a mai multor familii de poeți (care dealtfel se dușmăneau între ele) de a-și recăpăta de la muzică avutul lor" (*Variétés*, I, p. 45). Autonomia, nonconceptualitatea artei era

un principiu de bază în estetică încă din secolul al XVIII-lea, dar el a pătruns în arta modernă numai cînd tipul de binom *pictura-poësis* a fost înlocuit cu acela de *poezie-muzică*. Faptul este valabil şi pentru pictura abstractă. „Pictura modernă va fi pentru pictură, aşa cum a fost ea privită pînă acum, ceea ce muzica este pentru literatură", declara Apollinaire. Tendinţa recentă spre abstracţie poate fi considerată ca ultima consecinţă a triumfului „compoziţiei" asupra imitaţiei şi muzica oferise deja herbartienilor exemplul „compoziţiei". Nu din întîmplare Fiedler apare la douăzeci de ani după Hanslick. Şi nu este de mirare că mai tîrziu Apollinaire a emis (în mod generic) teoria unei compuneri a volumelor asemănătoare cu compunerea sunetelor, în timp ce Kandinsky stabilea în chip minuţios teoria compunerii culorilor. Tot muzica este aceea care oferă azi semanticienilor exemplul unei semantici artistice speciale (*presentational symbol*)[50]. Dar nu este de mirare nici că pictura, impregnată de criterii muzicale, fiind arta cea mai populară şi cea mai influentă, a reacţionat asupra muzicii. Influenţa impresionismului asupra lui Debussy[51] a devenit aproape un loc comun. În acelaşi moment, în 1891, compozitorul Erik Satie se făcea promotorul unei pătrunderi generale în muzică a principiilor impresionismului. „De ce să nu folosim mijloacele reprezentative pe care ni le-au făcut cunoscute Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec şi alţii? De ce să nu adaptăm la muzică aceste motive? Nimic mai simplu..."[52] Fără îndoială că descompunerea cubistă, culorile violente ale Fauvilor, absenţa de punct focal a unui Klee, au avut mai tîrziu o corespondenţă în tehnica muzicală expresionistă. De asemenea este posibil ca descompunerea caligrafică a lui Picasso, culoarea în arabesc a lui Matisse să-l fi influenţat pe Stravinsky.

§ 57. – FORMALISMUL MUZICAL

O bună parte din formalism, aceea care este comună teoriilor estetice studiate mai înainte (Fry, Bell, Focillon), stă în legătură, mai ales în Franţa, cu tendinţa din acei ani a artiştilor de a se îndrepta spre o artă neilustrativă dar decorativă, plăcut formalistă. „Vreau o artă de echilibru, de puritate, care nu neliniştește şi nu turbură" (Matisse)[53]. Şi în muzică criticii parizieni împingeau la extrem consecinţele tezelor lui Hanslick. Dealtfel, ce altceva ar mai rămîne de făcut cînd se descoperă o teză cu aproape un secol mai tîrziu? Hanslick susţinuse că expresia muzicală nu poate oferi decît un model dinamic de sentimente nedeterminate. Acum se declara că muzica este cu totul inexpresivă: „muzica elimină expresia, spre marea disperare a inimilor sensibile"[54]. Un muzician de talent, Igor Stravinsky, făcuse pînă atunci o muzică ilustrativă prin excelenţă, comentînd momentele şi stările sentimentale (*Pasărea de foc*, 1910; *Petruşca*, 1911; *Încoronarea primăverii*, 1913). Brusc, Stravinsky se converteşte la muzica „inexpresivă" (*Oedipus rex*, 1925; *Apollon Musagetul*, 1928) şi lui îi datorăm cea mai riguroasă profesiune de credinţă formalistă cunoscută pînă acum: „Consider că muzica, prin însăşi esenţa sa, este incapabilă de a exprima ceva: un sentiment, o atitudine, o stare psihologică, un fenomen al naturii etc. *Expresia* n-a fost niciodată proprietatea imanentă a muzicii. Raţiunea de a fi a uneia nu este condiţionată de cealaltă. Dacă, aşa cum este mai totdeauna cazul, muzica pare să exprime ceva, aceasta nu este decît o iluzie şi nicidecum o realitate; este un simplu element adiţional pe care, printr-o convenţie tacită şi inveterată, i l-am atribuit şi impus ca un fel de etichetă, un protocol, pe scurt, o ţinută pe care, prin obişnuinţă sau inconştienţă, am ajuns să o confundăm cu esenţa sa" (Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, 1930, vol. II, pp. 116—117)[55]. Astfel, principii cunoscute de noi şi care la origine dovedeau o mare inteligenţă (Kant, Herbart, Hanslick), sînt parafrazate pentru a ajunge la afirmaţii strălucitoare dar stupide. N-a fost muzica niciodată expresivă în sine? Expresia nu este decît o iluzie?

. . . ş.a.m.d. Ca şi cum originea expresivă şi patologică a muzicii n-ar fi fost constatată istoric. Iluzia nu este ea principiul constitutiv al artei, iar fenomenele de asociaţie sau de interferenţă nu fac parte integrantă din muzică . . . ?[56].

Asemenea afirmaţii ar putea constitui un întreg program dacă acest ultim fel de a concepe muzica al lui Stravinsky n-ar fi, aşa cum este de fapt, un amestec de mişcări emoţionale, de elanuri sentimentale, frînte şi întrerupte, dar care este în acelaşi timp un permanent rapel liric. Să ascultăm *Simfonia în trei timpi*, 1948, considerată de critici ca un document foarte semnificativ pentru ultima sa manieră. Acest rapel poetic refuză logica tradiţională a emoţiei ca semnificaţie muzicală, dar nu şi emoţia însăşi. Trebuie să adăugăm că dacă orice muzică autentică presupune o expresie intraductibilă într-un alt limbaj, aceea a lui Stravinsky este dimpotrivă destul de traductibilă în picturi exotice sau scene mimate.

Să aruncăm acum o privire asupra unor artişti mai bine pregătiţi în domeniul speculativ şi mai îndrăzneţi în domeniul tehnic: un Kandinsky în pictură, un Schönberg în muzică. Ei recurg la procedee formale puţin naturale sau moştenite, astfel încît, deseori, auditorul nu poate recunoaşte aici nici un sens expresiv. Nu regăseşte de cele mai multe ori decît dezintegrarea oricărei semanticităţi. Şi totuşi, aceşti autori afirmă caracterul expresiv, semnificativ al artei lor[57]. Ce s-a petrecut de fapt? Un fel de paradox: Stravinsky care crede cu tărie, ca Hanslick, că sensul „tonalităţii" este înnăscut naturii omeneşti[58], nu ţine cont, mai tîrziu, de repercusiunile organice ale acestei tonalităţi „naturale" şi de interferenţele sale emotive, ceea ce înseamnă o contradicţie, o concluzie artificială, incompatibilă cu premisele sale. Schönberg, dimpotrivă, declarînd că tonalitatea „este un produs al artei, un produs al tehnicii artistice", nu un postulat al condiţiilor naturale, şi că „faptul de a o păstra ca o lege naturală nu are sens"[59], trage de aici consecinţele, dar nu dintr-un *liber joc* în care se poate face apel la noi forme sonore, ci din

necesitatea de noi forme neprevăzute, de noi convenţii impuse de o exigenţă expresivă de asemenea nouă. Acesta este principiul expresionismului în muzică, precum în pictură şi în poezie. Libertatea formală a artei expresioniste este numai aparentă; ea este de fapt necesitatea de a se adapta la noile conţinuturi. În *Lidurile* lui Schönberg, problema nu este de a se elibera de sclavia cuvîntului cu semnificaţii logice, ci de a se adapta la semnificaţiile sale raţionale. Astfel, convenţionalismul muzicii stă încă în funcţie de calitatea sa expresivă.

Este adevărat că *conţinutul* Expresioniştilor, care trebuia să justifice ca naturale tehnicile lor artificiale, a fost cum nu se poate mai fantezist — de cele mai multe ori un simbolism gratuit sub formă de halucinaţii (în timp ce *simbolul* este prin definiţie natural şi spontan) sau un alegorism deseori lipsit de sens istoric (în timp ce alegoria şi-a avut totdeauna rădăcinile în sensul profetic al istoriei)[60]. Aceasta explică îndoiala pe care o pot provoca anumite rezultate obţinute de Schönberg[61] mai mult chiar decît cele obţinute de şcoala sa. Experienţa durează încă. Din punct de vedere expresionist s-a născut un nou „limbaj care s-a precizat cu trecerea timpului. El constituie o nouă ordine logică", dar nu este posibil să te bizui pe această nouă ordine în mod formal, deoarece ea s-a născut dintr-o funcţie expresivă. Paradoxul constă în următoarele: în multe cazuri (simplificăm în mod conştient), ceea ce declară compozitorii dodecafonişti ne convinge de *expresivitatea* lor (ne gîndim la muzica lui Anton Webern), pe cînd ascultarea muzicii lor dezminte aserţiunile lor formaliste de neoclasici şi le confirmă contradicţiile. Dacă soluţiile extreme ale expresioniştilor pot părea îndrăzneţe, tezele formaliştilor împinse pînă la limită par să aibă o anumită consistenţă. În concluzie, nici postimpresionismul în pictură, nici postromantismul în muzică sau neoclasicismul, dacă vrem să-l numim aşa, nu aduc dovada pe care unii au crezut că o pot deduce, cu privire la legitimitatea tezelor unui formalism pur[62].

Trebuie să adăugăm de asemenea că, de curînd, s-a produs o reînnoire a muzicii, dar nu în domeniul muzicii pure și nici în acela al muzicii cu semnificație, ci într-un mediu foarte impur și grosier, în acela al muzicii numită de *jazz*.

Epuizarea unei arte prea rafinate și savante, redusă la un produs cultural îndepărtat de viață, a dus la o întoarcere spre formele primitive. Este totuși vorba despre o întoarcere foarte diferită de acel *revival* al Arhaicului cunoscut în celelalte arte (mai ales în pictură și sculptură). Aici a rămas un fenomen al gustului și al reflecției critice. În muzică, el este un fenomen spontan și original. Din muzica neagră a fost împrumutat un caracter al realității muzicale care fusese uitat: acela că muzica s-a născut ca dans, ritm, gest (*arta vie* hegeliană). În Europa, dimpotrivă, în ultimul secol muzica s-a apropiat tot mai mult de un fenomen mental, de o stare de conștiință, de un peisaj sufletesc, de un dialog interior, îndepărtîndu-se astfel de gest. Nu se poate nega faptul că noua muzică recucerește veritabilul sens al ritmului, caracterul său fizic, adică esența artei ca joc vital. Pe acest fundament vom regăsi și sensul clasic al expresiei *aequalitas numerosa*, al combinațiilor matematice, precum și sensul romantic al improvizației, — „phantasieren" și „durchkomponieren"[63].

§ 58. – GISÈLE BRELET ȘI TIMPUL MUZICAL

Opera unui critic și teoretician al artei, Gisèle Brelet, admiratoare a lui Stravinsky, pare să confirme ceea ce am spus mai înainte.

Vom avea prilejul mai tîrziu să precizăm poziția sa speculativă în domeniul esteticii franceze actuale. Pentru moment, ne mărginim să spunem că, întemeindu-se pe o serie de dezvoltări pertinente, dar cam încîlcite[64], gîndirea sa se bazează pe o antinomie care alimentează azi polemica dintre puriști și expresioniști și care nu este prea diferită de aceea care însuflețea în secolul trecut

discuția dintre clasici și romantici. Poziția sa nu este deci prea depărtată de aceea atît de celebră a lui Hanslick.

Concluziile sale se îndreaptă exclusiv spre Wagner. Cu privire la Hanslick, ea adoptă o atitudine rezervată: formalismul acestuia ar fi pur negativ și n-ar atinge principiul originar al muzicii, specificul muzical. De fapt, spre deosebire de ceea ce se petrecea în domeniul figurativ, unde Fiedler a recunoscut principiul acestor arte în vizualitate și, deci, în spațiu, formalismul muzical al lui Hanslick nu provine din analiza sonorității și timpului, astfel că nici n-ar trebui să se vorbească de *formalism*, ci numai de *purism*, deoarece el nu poate fi dedus dintr-o formă pură a sensibilității.

Am văzut cît de îndatorată picturii este concepția muzicală contemporană. La fel și în teorie se poate spune că, venind după Fiedler și Hildebrand, Gisèle Brelet a făcut pentru muzică ceea ce cei doi teoreticieni au făcut pentru artele figurative. Ea nu-i citează pe cei doi autori, poate că-i ignorează chiar, dar se știe în ce măsură teoria *Sichtbarkeit*-ului a fost absorbită de cultura critică și artistică contemporană care, dealtfel, o citează destul de rar. Punctul său de vedere este de asemenea transcendental — ea năzuiește să urce de la critică la estetică și de la analiza operelor muzicale la „condițiile *a priori*" care le fac posibile și care se găsesc implicate în chiar esența muzicii. Cu alte cuvinte, ea vrea să clarifice „postulatele fundamentale pe care ele le implică și care răspund unor concepții originale privind forma muzicală"[65]. Meritul Gisèlei Brélet a fost acela că, inspirată de un eseist polonez, P. Suvtchinsky, a aprofundat antiteza lui Hanslick dintre două forme temporale: *timpul psihologic* sau *durata trăită*, care coincide cu pasivitatea emotivă a muzicii romantice, și *timpul rațional*, desfășurare activă de raporturi armonioase, care coincide cu muzica clasică. Prima este muzica *Sehnsucht*-ului, a devenirii psihice, a elanului vital bergsonian, a tensiunii energetice, deschisă spre nedeterminat; cealaltă este muzica rațională,

o pură dezvoltare de teme, artă închisă și satis-

făcută, suficientă şi perfectă. În primul caz, raţionalul cedează în faţa psihologiei; în cel de al doilea, psihologia se sublimează în raţional. Acestea sînt însă numai scheme abstracte şi, dacă vrem, nu tocmai originale, asupra cărora Gisèle Brelet insistă din păcate nu prea mult. Opera sa, mai ales cea mai importantă, *Le temps musical*, 1949, este în întregime impregnată de o polemică antiwagneriană (ca şi *Poetics of Music* de Stravinsky, din aceeaşi epocă) care astăzi pare anacronică şi cu totul depăşită. Toate acestea făcuseră obiectul unei vii discuţii prin 1856.

Acelaşi lucru îl putem spune despre toate tezele sale mai importante, chiar dacă ele fuseseră altădată eficiente şi valabile. Avem deseori impresia că recitim pe Hanslick în interpretarea herbartiană furnizată de un „vizualist", dacă înlocuim *spaţiul* cu *timpul*. Recunoaştem afirmaţii care nu mai sînt noutăţi pentru noi. Plăcerea autentică a muzicii nu constă în abandon, în transportul psihic care ţine de hedonism şi de heteronomie, ci este satisfacţia creatoare dată de dezvoltarea modalităţilor simţului nostru intern, temporalitatea. A asculta muzică înseamnă a participa la un gest sonor. „Defectul fundamental al teoriei emoţionaliste este de a vedea în emoţia muzicală o stare pasivă care s-ar produce în noi fără noi şi de a uita că actul esenţial al muzicii este tocmai de a construi sunetul şi gîndirea muzicală şi de a ne invita să construim odată cu ea . . ."[66]. Parcă l-am citi pe Fiedler. A face artă înseamnă să ne smulgem inerţiei timpului (sau spaţiului) nostru psihologic şi să cucerim un nou timp (sau spaţiu) raţional.

Tocmai acest formalism integral a permis Gisèlei Brelet de a depăşi formalismul abstract. Un lucru asemănător s-a produs în sînul şcolii *Sichtbarkeit*-ului. În adevăr, în cazul muzicii, faptul s-a prezentat ca o soluţie spontană. Oare de la Kant încoace nu a fost temporalitatea recunoscută ca o formă pură a simţului intern „adică a noastră înşine şi a simţului nostru interior"?[67]. Şi nu s-a afirmat de asemenea că există o relaţie între

ton (*Ton*) şi afect (*Affekt*)?[68]. A susţine „temporalitatea" fundamentală a combinaţiei muzicale înseamnă a atribui de asemenea muzicii capacitatea de a solicita modalităţile conştiinţei, stările afective. Există raporturi temporale sau ritmuri (accelerare sau încetinire, crescendo sau descrescendo, tensiune sau detentă) care constituie scheme *a priori* ale afectivităţii noastre. Chiar Bergson semnalase „anumite ritmuri de viaţă sau de respiraţie care sînt mai interioare omului decît sentimentele cele mai interioare: acestea sînt legea vie, diferită pentru fiecare persoană, a stării de tristeţe, a exaltării, a regretelor şi a speranţelor sale". (*Le Rire*, p. 160). Deoarece muzica nu poate face abstracţie de dinamica emoţiilor, forma temporală este în mod necesar o formă emoţională.

Gisèle Brelet adoptă acest raţionament, dar caută să-i ocolească concluzia. Ea susţine, dimpotrivă, că schemele temporale provoacă în adevăr sentimente dar *sentimente pur formale* (aşteptare, satisfacţie, surpriză, decepţie, puse în relief şi de psihologi)[69], care ar fi valabile în sine însele ca „sentimente muzicale". În loc de a accepta bivalenţa fenomenului sonor care, tocmai din cauza temporalităţii sale, operează ca o schemă fiziologică, capabilă de a fi umplută de sentimente infinite (în felul unei *idei estetice*), ea încearcă să rezerve stărilor provocate de muzică o semnificaţie pură, extrapsihologică. Noi credem însă că aceste sentimente formale (aşteptare, surpriză etc.) care operează în desfăşurarea sonoră sînt „categorii emotive" („legile vii", cum spunea Bergson) pline totdeauna de conţinuturi (sau dispuse să se umple) şi nu emoţii pur şi simplu. De multe ori ele se ajută de cuvînt pentru a se preciza. În concepţia Gisèlei Brelet recunoaştem însă aspiraţia spre o *pulchritudo vaga*, independentă faţă de „atracţii şi afecte" (Kant), precum şi aspiraţia spre artă ca „theoresis pur" (Fiedler). Şi, deoarece nu putem face abstracţie de sentimente în domeniul muzical, într-atît sînt ele de legate de categoria timp, Doamna Brelet insistă asupra aspectului de „joc"

al procesului muzical, asupra faptului că acesta ajunge să devină un joc de stări psihice ca scop în sine, şi autoarea încearcă să valorifice această autonomie. Este ca şi cum ea s-ar fi lovit de următoarea dilemă: sau aceste scheme fiziologice, care sînt ritmurile, determină scheme emotive — categorii sau legi psihice — care se încarcă în mod natural cu emoţii psihologice, sau ele provoacă stări care sînt emoţii veritabile, suficiente, emoţii pure şi formale care nu au deci nevoie de a se umple cu un conţinut psihologic de „patetism vulgar". Ea a optat pentru cea de a doua alternativă care o conduce spre formalismul cel mai abstract, chiar dacă el este respins în cuvinte ca atare. Este limpede că asemenea *sentimente pure* nu sînt altceva decît purificarea sentimentelor psihologice şi că, la rîndul lor, ele sînt însufleţite de un sentiment, ca să zicem aşa, transcendental: bucuria „jocului", plăcerea „auto-conştiinţei" şi, în ultimă analiză, plăcerea manifestării. Aşa cum se întîmplă deseori, nimic nu mai deosebeşte această valoare *estetică* de plăcerea estetului, şi *formalismul* pur de *hedonismul* pur.

Această concluzie nu era obligatorie. Ea putea fi evitată amintindu-ne de experienţa anterioară şi paralelă a formalismului figurativ. Am văzut, în adevăr, că *Sichtbarkeit*-ul nu se păzea de *sentiment*, ci de *concept* (ilustrarea). Hanslick insistase în acelaşi fel asupra faptului că muzica nu sugerează sentimente determinate (care ar pretinde idei), ci dispoziţii psihice, o dinamică a sentimentelor, scheme emotive. Ceea ce critica muzicală trebuie să evite nu este sentimentul, ci sentimentul individualizat sub formă de concepte, sau care poate fi redus la concepte (muzica cu argumente). Kant observase şi el că individualizarea conceptuală aparţine mai puţin muzicii decît celorlalte arte. Refuzînd formei temporale a muzicii această funcţie emotivă pe care formalismul o recunoştea chiar şi formei spaţiale a artelor figurative, ar însemna să mergem cu naivitatea prea departe. În realitate, paginile lucrării *Le Temps musical* vor să-l convingă pe cititor să adere la un anumit gust

muzical valorificat de aceste raţionamente cu o rară măiestrie analitică, dar şi cu o subtilitate întrucîtva specioasă. Muzica romantică este prezentată în întregime ca iraţionalitate, fluiditate calitativă, bergsonism sonor, dereglare care conduce la alterarea acordurilor, la lipsa de armonie, la atonalism, pe cînd muzica clasică este dimpotrivă esenţial ritmică şi cu o puternică tonalitate. În sfîrşit, perfecţiunea clasicismului ar consta într-un clasic mai intens trăit: neoclasicul sau, mai bine spus, hiperclasicul, formalismul pur. Ceaikovski a fost înaintaşul în această privinţă. Astăzi, reprezentantul este Stravinsky. Caracteristica sa este predominarea măsurii şi ritmului asupra sensualităţii sonore, virtutea purificatoare a dialecticii formale, abdicarea oricărei tensiuni energetice şi chiar a desenului melodic în faţa încîntării produsă de forma pură. „În crearea tipului formal, creatorul trăieşte forma pură a timpului"[70].

Critica Gisèlei Brelet devine îndoielnică tocmai pentru că este prea angajată, fapt de care ne putem uşor da seama luînd în considerare diviziunea arbitrară a faptelor şi definiţiilor sale parţiale. „Romantismul" său nu este decît schiţa unui romantism şi, în ciuda inteligenţei sale, ea se află încă departe de sensul autentic al „clasicismului". În sfîrşit, cînd încearcă să traseze modelul său de muzicalitate hiperclasică, ea nu-şi dă seama că foloseşte un principiu specific romantic. După părerea sa, superioritatea lui Stravinsky asupra clasicilor tradiţionali ar consta într-o cunoaştere superioară a jocului pur creator al activităţii spirituale. Un asemenea muzician îşi depăşeşte propria individualitate: „ridicîndu-se deasupra individualităţii sale şi limitelor sale, muzicianul urcă pînă la acel pur «eu gîndesc», pînă la categoriile pure prin mijlocirea cărora se construieşte forma muzicală"[71]. Acest abandon al personalităţii, specific oricărei concepţii ludice, îi seducea dealtfel şi pe formaliştii figurativi (vezi § 55). Dar este şi aici vorba de un principiu de „ironie" în maniera lui Friedrich Schlegel. A se vedea referirea la Fichte.

A se vedea de asemenea aprecierea impresionis-

mului lui Debussy ca *durată*, dar „durată epicureană", „moment epicurean al unei plăceri sensibile... care pare să oprească timpul în loc"[72]. În conformitate cu aceasta, audiția muzicală devine un exercițiu în cursul căruia chiar aventura sonoră este anulată, fiind prea legată de banalitatea timpului normal. Audiția autentică nu va fi niciodată prima, ci aceea care urmează și din care se va elimina orice neprevăzut și în care așteptarea va deveni o așteptare a ceea ce cunoști; nu este o descoperire, ci o întîlnire, adică plăcerea specialiștilor, a celor *fideli*, a *microbiștilor*, a *abonaților* (*aficionados*). Chiar sentimentele propriu-zis muzicale de așteptare și de satisfacție armonică devin habitudini. Noi afirmăm că, dimpotrivă, ceea ce caracterizează muzica, mai mult decît oricare altă artă, este faptul că aici surpriza nu se epuizează niciodată chiar și la ultima audiție și aceasta nu numai din cauza caracterului de „joc" al artei muzicale. Tocmai aceasta este problema artei. Pentru Gisèle Brelet, *dinamismul* trebuie să cedeze locul *perfecțiunii*, iar aceasta este considerată ca o satisfacție pe care ți-o oferă o tautologie ritmică. Această concepție a formei muzicale, autoarea o deține de la maestrul său M. Souriau. Nu este exagerat să afirmăm că fuga sa de arta romantică duce la o extremă echivalentă: lichidarea clasicului. Hiperclasicismul său nu este altceva decît o formă de romantism decadent, acolo unde acesta coincide cu tehnica academică. „Înțelepciunea" epicureană și totodată pitagoriciană pe care ne-o recomandă autoarea, nu este altceva decît regula bine cunoscută a oricărei concepții decadente.

Este de la sine înțeles că genul „decadent" există și că este artă. Ca atare, el merită să fie luat în considerare, dar nu trebuie confundat cu clasicismul. Dimpotrivă, el aparține dialecticii romantismului. Caracteristic pentru această artă este atitudinea critică dură, precum și tendința de a se înșela cu privire la ea însăși. De aceea, nu trebuie să ne mirăm dacă tendința spre autonomie formală ascunde de multe ori un fel de hedonism care

poartă un nume precis: estetism. Un asemneea comportament care nu poate fi trecut cu vederea îl vom întîlni în cea mai mare parte a culturii contemporane.

§ 59. – PSIHOLOGIA INVENȚIEI

Trebuie totuși să spunem că această teză formalistă care a reapărut în critica dintre cele două războaie s-a impus mai ales în domeniul figurativ. La unii autori, ca de exemplu la Fry în ultima sa manieră, ca și la Clive Bell sau Focillon, critica devine mai riguros formalistă, mai „figurativă" decît niciodată. *Einfühlung*-ul care, după cum am văzut, a pătruns în multe din doctrinele precedente ale *Sichtbarkeit*-ului, mai ales în aceea a lui Berenson, a dispărut cu totul.

Procesul artistic nu mai este însuflețit de nevoia de simpatie. Finalitatea formelor nu mai este căutată în altă parte — formele își sînt autosuficiente și semnificative în sine. Dar atunci pentru ce ele se modifică și evoluează și cum apare această succesiune?

Focillon recursese la o logică figurativă intrinsecă formelor de care țin în aceeași măsură materialitatea și tehnica lor. Era o logică liberă, înzestrată cu dezvoltări care se pot combina. Dar este limpede că această libertate ascundea o funcție psihologică. Nu trebuie să ne mirăm deci dacă unii din formaliștii cei mai puțin obedienți s-au ocupat de problema originii psihologice a „vieții formelor". Să ne mirăm și mai puțin dacă, în general, ei nu au ajuns la nici o soluție și dacă, drept răspuns, ei au oferit chiar tautologia problemei, lucru care dealtfel nu era inutil și ajuta la lămurirea acesteia.

Riegl făcuse deja să coincidă măsura calității artistice cu originalitatea sa formală, adică cu îndrăzneala de a încerca noi soluții. Există un aspect *social* al oricărei opere de artă datorită căruia ea intră într-o fază de dezvoltare a formelor și coincide cu un moment al evoluției istorice. Acest

subiect a fost dezvoltat în modul cel mai eficient de şcoala de la Viena, în special de Dvořak. Dar, în afară de acest aspect, Riegl recunoştea şi un aspect *individual* al operei de artă: caracterul de invenţie care aparţine artistului, în măsura în care el se îndepărtează de soluţiile banale.

Şcoala istorică a neglijat acest aspect. Pentru ea, imaginaţia individuală părea că este aproape un act gratuit şi avea dreptate să privească lucrurile în acest fel. Vom vedea ce loc important ocupă conceptul de artă ca joc în cultura franceză contemporană: jocul înseamnă renunţarea la existenţă, înlăturarea limitelor şi, prin aceasta, pierderea personalităţii, trecerea de la real la virtual[73]. „Omul se ilimitează prin simulacru"[74].

Se cunosc mai multe moduri de a ajunge la acest rezultat. Nu ne-am mirat că în Franţa bergsoniană, un literat, Paul Valéry, a considerat arta ca fiind *spirit* opus *naturii*, elan vital opus obişnuinţei. Viaţa este habitudine, rutină, repetiţie; arta este „putere de transformare", abandonarea fiinţei pentru nefiinţă. „Sensibilitatea noastră are acest efect de a întrerupe în noi, în fiecare clipă, acel somn propriu monotoniei profunde a funcţiunilor vieţii"[75]. De aceea, dintre toate artele, el situa pe primul loc arhitectura, care satisface nevoia de libertate creatoare, de dominaţie, de *posesiune conştientă*, şi apoi arta dansului, ca mişcare pură, beţie iraţională. Viaţa raţională este ameninţată de plictiseală (ne gîndim la doctrinele lui Dubos şi Burke), „o plictiseală care nu are altă substanţă decît viaţa însăşi, iar drept cauză secundă spiritul de prevedere al muritorilor. Această plictiseală absolută nu este în sine decît viaţa pur şi simplu atunci cînd se contemplă cu limpezime" (*L'Âme et la Danse*, 1921)[76]. Arta este, dimpotrivă, o beţie, „o stare ciudată şi admirabilă" care permite „omului de a renunţa la claritate pentru a deveni uşor"... „de a da libertatea sa de judecată în schimb pentru libertatea de mişcare" (*ibid.*).

În total, *L'Âme et la Danse* era un galimatias floral care a plăcut mult contemporanilor săi

(... atît de apropiaţi şi, totuşi, atît de îndepărtaţi de noi azi!) pentru că îi scutea de orice tentaţie de a gîndi. Astfel, ei aproape că au trecut cu vederea numeroasele probleme de estetică pe care le ridica în acei ani geniul filozofic al lui H. Bergson. Este adevărat că aceste probleme erau puse într-un mod destul de imprecis şi contradictoriu, dar destul de platonician.

În ultima sa operă, *Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932, Bergson propunea o seducătoare analogie între funcţia fabulatorie a artei şi aceea a religiei. El recunoştea celei din urmă un rol de primă importanţă în orice societate statică — rolul necesar al superstiţiilor, al riturilor, al magiei. El îl deducea din chiar condiţiile de existenţă ale speţei umane. Fabulaţia trebuie privită ca o „reacţie defensivă a naturii în faţa puterii dizolvante a inteligenţei" (cap. I, p. 127), adică în faţa egoismului indivizilor, pesimismului lor şi laşităţii lor în faţa morţii. Arta ca fabulaţie ar fi prelungirea acelei activităţi care a produs religiile statice, miturile, riturile, tabuurile, superstiţiile şi magia.

Totuşi, Bergson nu şi-a dezvoltat niciodată această concepţie pînă la capăt şi, de aceea, ne este greu să apreciem azi care din cele două evenimente este mai important: faptul că filosoful a avut această iluminare sau acela că a renunţat să o exploateze.

Arta ca fabulaţie ar avea astfel o funcţie precisă: aceea de a fi un înlocuitor intelectual al instinctului. Ea ar fi şi astăzi încă, o compensaţie pentru acele instincte pe care omul civilizat le-a pierdut. Oare Bergson n-a recunoscut în tinereţea sa că „scopul artei este de a adormi puterile active sau rezistente ale personalităţii noastre", că arta „suspendă circulaţia normală a senzaţiilor şi ideilor noastre", că „în procedeele artei regăsim, sub o formă atenuată, rafinată şi întrucîtva spiritualizată, procedeele prin care se obţine de obicei starea de hipnoză", adică chiar rezultatul farmecelor magiei? (*Essai*, 1888, cap. I, pp. 11—12). Şi arta

timpului său, simbolismul, artă bergsoniană prin excelență, nu viza oare efecte asemănătoare de farmec poetic, de vrăjitorie?[77]. Totuși, Bergson nu s-a decis niciodată să recunoască artei o asemenea valoare. Ajungem la o atare justificare a fabulației artistice numai printr-o inferență. De ce așa?

În adevăr, față de fabulația religioasă, fabulația artistică este un artificiu superfluu, un „simplu joc". „Cu siguranță că nu este necesar să existe romancieri și dramaturgi"[78]: poemele și fanteziile de tot soiul au apărut ca ceva adăugat, profitînd de faptul că spiritul știe să facă fabule, în timp ce religia constituia adevărata rațiune de a fi a funcțiunilor fabulatoare[79]. Bergson vedea limpede. Șarmul fabulației religioase constituie un mijloc terapeutic al unei societăți închise, conservatoare, habitudinare, în timp ce omul actual aspiră spre un alt ideal de viață. În plus, în condițiile civilizației moderne, arta nu mai este nici măcar atît: este artificiu, joc, academie. „Facultatea fabulației în general nu răspunde unei exigențe vitale"[80].

Aceasta explică pentru ce Bergson, spirit de artist, scriitor dotat, bogat în metafore[81], cel ce sugera contemporanilor săi o veritabilă poetică, nu a scris o estetică. În epoca sa, arta nu mai semăna cu o fabulație religioasă, ci cel mult cu involuția acestei activități și dacă trebuie să recunoaștem o valoare la tot ce corespunde elanului vital — această valoare este aceea a „societății deschise", a moralei autentice, a adevăratului erou, a libertății — o artă care n-ar mai poseda funcția sumară a fabulației mitice s-ar îndepărta de acest ideal nu cu un grad, ci cu două. De aici provine incertitudinea lui Bergson (asemănătoare cu aceea platoniciană) în legătură cu problema artei. Uneori, el concepe arta ca o intuiție care se aseamănă cu intuiția metafizică. Această artă ne introduce în durată, „sfîșiind pînza abil țesută de eul nostru convențional", și ne apropie prin simpatie de eul profund. Ea este aceea care, prin cioburile de imagini pe care ni le oferă, ne face să cunoaștem elanul vital; ea este aceea care ne sugerează inexprimabilul. Alteori arta devine un simplu joc care nu răspunde unei exigențe vitale. Avînd de ales între cunoașterea adîncimilor și fabricarea unei jucării, contemporanii lui Bergson au ales ultima ipostază — fabricarea formelor, pe care au înzestrat-o însă cu un sens metafizic. Oul lui Columb!

André Malraux vorbește și el de „invenția formelor" în lucrarea *La psychologie de l'art* (1948—51)[82], plină de observații foarte juste, chiar dacă sînt cunoscute de mult. Opera de artă constituie un progres față de valorile istorice ale epocii sale: „Procesul creator al artistului implică nevoia de a depăși reprezentarea din care se hrănește"... (*ibid.*, p. 622). Voința artistului este voința de a supune realul stilului propriu (p. 116). Dar realul este întotdeauna stilizat istoric; este deci vorba de a depăși stilul curent printr-o nouă schemă stilistică. Recunoaștem aici teoria lui A. Riegl, deosebit de vie la Malraux, cum era și la Focillon (nemărturisită însă), dar într-o accepție aproape ascetic formalistă. Pentru Malraux geniul ca și gustul comportă voința de „devalorizare a realului", asemănătoare cu cea presupusă de atitudinea religioasă. Atitudinea artistică avusese ceva analog pentru Worringer, discipolul lui Riegl. Religiozitatea la care se referă Malraux este un ascetism existențial: „a dura dincolo de moarte, a învinge destinul uman". Această convingere a existențialismului umanist „că omul și nu haosul poartă în sine izvorul eternității" (p. 381) implică actul credinței. Poziția bergsoniană a lui Valéry este inversată: forma artistică nu este aceea în care vibrează viața profundă care este spiritul („Ea ne face să vedem clipa"...), ci aceea în care ceea ce există (nu ceea ce *este*) se transformă în ființă, în paradigmă, în repetiție, în eternitate. Formalismul figurativ pătrunde astfel în existențialism, după ce cu Valéry se îndreptase spre bergsonism. O nouă perspectivă estetică se anunță. Malraux, vulgarizator excelent, literat înzestrat cu elocvență sonoră, nu a contribuit la aceasta cu nimic. Poate numai ca *retor*. Vom vorbi mai tîrziu despre estetica existențialistă.

Omul de litere are avantajul că nu se prea lasă jenat de contradicții (filosoful este, dimpotrivă, obsedat). La Malraux, contradicția constă în aceea că predică principiile unei arte riguros formaliste (arta ca invenție de forme și de stil), dar ajunge pînă la urmă la un „sentiment fundamental" al artistului și la o „densitate" a operei care depășesc cadrele oricărei concepții formaliste a artei. Principiile sale pot fi grupate în două părți: o *pars destruens* și o *pars construens*. În primul rînd el se opune oricărei estetici a intenției, a realului, a sentimentului, a memoriei sau a visurilor copilărești, a biografiei artistului, a instinctului și a valorilor istorice. La rîndul său, partea pozitivă poate fi definită prin următoarele propoziții:

1. — Arta este invenție de forme, cucerirea unui stil, în opoziție cu stilurile precedente;
2. — Arta începe printr-o schemă inițială care obsedează artistul și care vrea să se întrupeze într-o nouă formă;
3. — Arta stă întotdeauna în serviciul unei transcendențe (valoare supremă);
4. — Prin confruntarea lor, operele de artă atestă permanența omului[83].

Să lăsăm deoparte fără păreri de rău ultimele două propoziții. Ele sînt tot atît de valabile pentru artă cît și pentru știință sau politică și vor pur și simplu să spună că munca unui artist nu este aceeași cu a unui vînzător de prăvălie. Celelalte teze ni se par, dimpotrivă, foarte acceptabile și admirabil dezvoltate. Ele traduc conceptul de voință formală, de *Kunstwollen* al lui Riegl, printr-o analiză tehnică și psihologică. Orice artist începe prin imitarea unui stil, adică prin „pastișe" (de exemplu Rafael care imită pe Perugino sau Marcel Proust care se exersează, distrîndu-se, să maimuțărească pe Balzac, Flaubert, Goncourt etc.). Artistul se naște în clipa în care nu mai imită, ci inventează forme. Atunci, cum se explică această ruptură cu trecutul și modificarea formelor moștenite? După Malraux „este vorba de o schemă inițială" care operează în ascuns, adică „o formă care vrea să-și creeze materia", cum spunea Bergson în *Les deux sources* (p. 271). Malraux citează simțul eroic al lui Corneille, orientul lui Racine, oceanul lui Victor Hugo, ca și simplificarea aspră a lui Van Gogh, lumina lui Vermeer, arhitectura lui Piero della Francesca, sau Cézanne și putem afirma că nu riscă prea mult. Și Croce sesizase schema armoniei lui Ariosto, aceea a deliberării hotărîte la Corneille, ritmul baletului din cel de al doilea Faust etc. și teoretizase această căutare a „motivelor fundamentale" literare ca un procedeu general al metodei critice. La rîndul său, Bergson schițase procesul prin care interpretul construiește o „imagine intermediară" care îi permite să sesizeze sensul total al unei opere de artă și de a ajunge pînă la „schema dinamică" din care ea izvorăște (vezi *L'effort intellectuel, L'intuition philosophique*). Să mai amintim ce a scris Proust despre Stendhal despre „sentimentul său de altitudine care se îmbină cu viața spirituală", despre femeile lui Dostoievski sau despre lumea lui Vermeer. [Malraux se inspiră pe față din *Prizoniera* (II)]. În sfîrșit, G. Bachelard a mers și mai departe în căutarea anumitor obsesii perceptive constante la poeți, iar J. P. Sartre cu schițarea unei psihoanalize existențiale (vezi mai departe § 139). Dar atenție: de îndată ce, de la o imagine mediatoare (adică de la o impresie de ansamblu jucînd aproape rolul unei hieroglife a operei) urcăm pînă la schema sa dinamică, operăm o dilatare care ne face să depășim frontiera formalistă și să ne apropiem de *Erlebnis*-ul lui Dilthey, de „eul profund" al lui Bergson. Artistul apare îndărătul operei, opera ne înlănțuie din nou de sensibilitatea autorului ei. „Orice artă este o expresie, cucerită în chip lent, a sentimentului fundamental al artistului în fața universului" (*Les voix du silence*, p. 410). Nu este vorba aici de „experiența vieții", de „marile experiențe din trecut" ale lui Dilthey cărora arta le servește ca reprezentare[84]; este vorba totuși de o experiență personală, biografică. La ce servesc atunci reproșurile lui Malraux la adresa esteticieni-

lor anteriori? Schemele sale sînt pe cît de formale, pe atît de emoţionale şi, pentru a le explica, trebuie să ne adresăm biografiei artistului. Ajungem astfel la datumuri instinctive şi ar fi riscant să afirmăm că asemenea instincte sînt lipsite de o valoare istorică. În acest sens şi numai în acest sens putem vorbi de „permanenţa omului". Să adăugăm că analiza lui Malraux conduce la un tip de judecată estetică stabilită în conformitate cu o categorie care nu este nouă pentru noi: „densitatea" operei de artă, adică un criteriu asemănător cu cel de *măsură*, de *importanţă* şi de *binefacere* ale lui Taine (vezi § 4) şi identic cu acela al criticilor contemporani americani de *significance* (vezi § 71, 73). Dar, în cazul acesta este vorba de o calitate comparativă şi inductivă, născută dintr-o tranzacţie în perpetuă modificare între autor şi public (vezi § 88) care ar putea să ne informeze mai mult despre transformările omului, decît despre „permanenţa" sa. Iată afirmaţii care trec mult dincolo de tezele enunţate de Malraux în a sa *pars destruens*.

NOTE
la capitolul VIII

[1] H. Brémond, *La poésie pure*, Paris, 1925; *Prière et poésie*, 1926; *Racine et Valéry*, 1930. În legătură cu autorul, a se vedea: A. Autin, *H. Brémond*, Paris, Lathielleux, 1946; B. Hackenbach, *H. Brémond. Eine mystische Philosophie der Kunst*, „Jahrbuch für Aesth. u. allgem. Kunstwiss." 1953—54, pp. 23—68, Cf. şi B. Croce, *Ultimi saggi*, 1934.

[2] Coleridge, *Bibliografia leteraria*, 1817; *On the Principles of Criticism*, 1814; *Of Poetry and Art*, 1818; E. A. Poe, *The Poetic Principle*, 1848; *The philosophy of composition*, 1846; *The rational of verse* (trad. ital. a trei eseuri, Padova, 1946); Th. Gautier, *Préface aux premières poésies*, 1832; Baudelaire, *Préface aux nouvelles Histoires extraordinaires de E. A. Poe* (A se vedea *Scritti di estetica*, de G. Macchia, Florenţa, 1948). Se poate consulta: C. P. Cambiare, *The influence of E. A. Poe in France*, New York, 1927; S. Rosati, *La poetica di E. A. Poe*, în „Parallelo", Nr. 1, 2, pp. 81 şi urm.; A. Ferran, *L'esthétique de Baudelaire*, Hachette, 1933; G. Macchia, *Baudelaire critico*, Sansoni, 1938; *Introduzione a „B.: scritti di estetica"*. Ibid., 1948; M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, 1933 (trad. it., 1948, Torino); Romano, *Poetica dell' ermetismo*, Sansoni, Florenţa, 1942; A. G. Lehmann, *The symbolist aesthetics in France*, Oxford, 1950; M. Petrucciani, *La poetica dall' ermetismo italiano*, Torino 1955; G. Delfel, *L'esthétique de S. Mallarmé*, 1952. În legătură cu precedenţii, a se vedea: A. Cassagne, *La liberté de l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906; Rose Frances Egan, *The genesis of the Theory of art for art's sake in Germany and England*, „Smith. College Studies in modern language", II, 1921, Nr. 4; L. Rosenblatt, *L'idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise*, Champion, Paris, 1931; G. Michaud, *Le message poétique du symbolisme*, 3. vol., Nizet, 1947; J. Tilrooy, *La notion de pureté en poésie*, „Rev. d'Esth.", 1951, Nr. 2; J. Wilcox, *L'art pour l'art en France*, „Revue d'Esthétique", 1953; Nr. 1; D. Valery, *Il simbolismo francese da Nerval a Régnier*, Padova, 1954.

[3] *La poésie pure*, Paris, 1925, p. 22.

[4] A se vedea A. Berndtson, *The Structure of Transitive Expression*, „Revue internat. de philos.", 1958, Nr. 44, pp. 174—195.

[5] Asupra discursului evaluativ în general vezi: C. L. Stevenson, *Ethics and language*, Yale Univ. Press., 1945; R. M. Hare, *The Language of Morals*, Oxford, 1952; E. W. Hall, *What is Value?* Londra, 1952; C. Morris, *Symbol and Value*, New York, 1952. Din punct de vedere estetic, a se vedea: C. L. Stevenson: *Interpretation and Evaluation in Aesthetics*, „Philosophical Analysis", a Collection of Essays edited by M. Black, Ithaca, New York, 1950, pp. 341—383. Asupra discursului apreciativ din punct de vedere artistic, vezi mai departe § 71.

[6] Este un subiect de competenţa sa. Vezi scrierile sale: *La Provence religieuse au XVII-e siècle*, edit. Plon, Paris; *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, édit. Blond et Gay, Paris.

[7] Th. W. Adorno, *Musik Sprache u. ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, în „Filosofia e Simbolismo", Archivio di Filosofia, sub îngrijirea lui E. Castelli, Roma, 1956 (în traducere ital.) p. 150. De Th. Adorno sînt de văzut: *Die Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949; *Versuch über Wagner*, Berlin, 1952; *Prismen*, Berlin, 1955; *Dissonanzen*, Göttingen, 1956. Asupra gîndirii lui Th. W. Adorno: E. Zolla, *La musicologia di Th. W. Adorno*, „Rivista di Estetica", 1957, Nr. 3; L. Quattrocchi, *Elementi filosofici nel pensiero di Th. W. A.*, „Il Pensiero", 1958, Nr. 1. Cele două opere din 1949 şi 1956, citate, au fost traduse în italiană: *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1959; *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, 1959.

[8] Th. W. Adorno, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, în „Filosofia dell'Arte", Arch. di Filosofia, Roma, 1953 (în traducere) p. 11. Putem găsi

deasemenea o apropiere între poezie şi rugăciune la Santayana; cf. W. E. Arnett, *Santayana and the Poetic Function of Religion*, în „The Journal of Philosophy", noembrie 1956.

[9] Act. I, vers, 36, Trebuia să amintim că acest vers îi plăcea şi lui Flaubert, fapt care nu ne miră. Este de mirare însă că el încînta şi pe un literat ca Proust care găsea în el o „frumuseţe lipsită de orice semnificaţie". Vezi V. Lugli, *Su un verso di Racine*, 1954 (retipărită în revista „Il Verri" Milano, primăvara 1957.

[10] P. Valéry, *Je disais à Mallarmé*, în „Variété", III, p. 23. Asupra esteticii lui Valéry vezi M. Bemol, *P. Valéry et l'esthétique*, în „Revue d'Esthétique" I, 1948, Nr. 4; R. A. Pelmont *V. et les beaux arts*, Harvard, Univ. Press, Cambridge, 1949; J. Hytier, *La poétique de P. Valéry*, Colin, Paris, 1953; F. E. Sutcliffe, *La pensée de Valéry*, Nizet, 1955; L. J. Cain, *Trois essais sur Valéry*, Gallimard, 1958.

[11] P. Valéry, *La politique de l'esprit*, 1932, în „Variété" III, 1956. În ceea ce priveşte bergsonismul lui Valéry vezi: R. Fernandat, *Bergson et Valéry*, „La vie intellectuelle" 1946, 8—9; pp. 122—46. Să amintim de asemenea alocuţiunea ţinută de P. Valéry la Academia franceză, la 9 ian. 1941 în „Témoignages" pp. 19—24.

[12] *Note et digression (1919) à l'Introduction et à la méthode de Léonard de Vinci*, „Variété", I, p. 179. Din acest punct de vedere, gîndirea lui Valéry, continuator şi aproape moştenitor al lui Mallarmé (a fost primul şi singurul dintre scriitorii care a luat cunoştinţă de ultimele dorinţe ale acestuia în camera sa mortuară) este opusă concepţiei lui Mallarmé pentru care: „Orice hazard trebuie exclus din opera modernă, el nu poate fi aici decît simulat". Cf. J. Schérer, *Le „livre" de Mallarmé*, Gallimard, 1957, p. 127. Vezi de asemenea J. Hyppolite, *Le coup de dès de S. Mallarmé et le message*, „Les études philosophiques" 1958, Nr. 4 (*Le langage*).

[13] El a încarnat acest ideal de dominaţie a iraţionalului în două personaje, doi oameni de spirit, Leonardo da Vinci (*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 1894, 1919) şi *Monsieur Teste*, 1917. La baza acestui ideal exista o atitudine confuză: o exaltare romantică a puterii intelectului, „Act inepuizabil, independent de calitatea şi de cantitatea lucrurilor aparente, prin care *omul de spirit* trebuie în sfîrşit să se reducă cu bună ştiinţă la un refuz indefinit de a fi ceea ce este" (*Notes* etc. citate în *Variété*, I, 1924, p. 200). Să nu uităm că mentalitatea lui Valéry s-a format în ambianţa sfîrşitului secolului al XIX-lea. Acest „act inepuizabil" ar putea să amintească ironia idealistă a romanticilor, sau să anticipeze negaţia ontologică a existenţialismului actual. Acest ideal juvenil al unui raţionalism şi individualism abstract s-a temperat mai tîrziu, devenind un principiu de integralitate, de participare la lume, de „a fi în lume", aşa cum rezultă din cele ce am

văzut mai sus. Tînărul Valéry nu era decît un discipol al lui Mallarmé; el şi-a dobîndit originalitatea numai cînd a ajuns să răstoarne în mod discret principiile fostului său maestru. Cf. M. Bémol, *P. Valéry*, 1949; *La méthode Critique de P. V.*, 1950.

[14] De asemenea, Picasso: „Îmi apare de departe un tablou, nu ştiu cît de departe..." (în J. Charpier şi P. Seghers, *L'art de la peinture*, 1957, p. 622).

[15] De acolo vine propunerea lui Valéry, de a distinge o *Estetică*, ştiinţa sensibilităţii, şi o *Poetică*, ştiinţa tehnicii, una doctrina *aisthesis*-ului, cealaltă a *poiein*-ului (*Introduction à la poétique*, 1937). Distincţia făcută este pe cît de exactă pe atît de superficială, mai ales în momentul 1937, după formalismul german şi *„Propos"*-urile lui Alain. De aceea, dintre toate tezele lui Valéry aceasta este cea mai des citată.

[16] *Questions de poésie*, în „Variété", III, 1936, p. 46,

[17] Cf. de asemenea: *Commentaire de Charmes*, „Variété", III; „Poesia nu are de loc intenţia de a comunica cuiva vreo noţiune determinată, lucru pentru care este suficientă proza. Observaţi, vă rog, destinul prozei, cum expiră de îndată ce a fost ascultată şi cum aspiră a fi, adică a fi pe de-a întregul înlocuită, într-o minte atentă, de o idee sau de o figură anume. Această idee... odată produsă, mijloacele sînt imediat dizolvate, limbajul dispare în faţa ei... Dacă am înţeles, sîntem în măsură să exprimăm ideea sub alte forme... Cu totul alta este funcţia poeziei... Trebuie ca într-un poem sensul să nu prevaleze asupra formei şi să nu o distrugă fără putinţă de revenire; dimpotrivă, revenirea, forma păstrată sau, mai degrabă, exact reprodusă ca expresie unică şi necesară a stării sau a gîndirii, pe care o provoacă în cititor este aceea care constituie resortul puterii poeziei. Un vers frumos renaşte mereu din cenuşa sa..." A se vedea şi *Les droits du poète sur le langage*, în *Pièces sur l'art*, 1934.

[18] P. Valéry, *Préface à „Charmes"*.

[19] De exemplu studiile sale asupra lui Stendhal, Baudelaire şi Mallarmé, în „Variété", II.

[20] R. G. Baumgarten, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poëmata pertinentibus*, 1735, § 23. Asupra inteligenţei lui Valéry vezi A. Berne-Joffroy, *Valéry et les philosophes*, „Revue de Métaphysique et de Morale", 1959, Nr. I. De acelaşi autor: *Présence de Valéry* precedat de *Propos me concernant*, de P. Valéry, Bruxelles, 1944.

[21] Vezi Grierson, *Classical and Romantic in the Background of English Literature* etc., Londra, 1925. Asupra noţiunii de „clasic" vezi de asemenea T. S. Eliot, *What is a classic*, Londra, Farber, 1945, *Le classicisme*, „Revue internationale de Philosophie", 1958, fasc. I, Nr. 43 (articolele mai multor autori asupra acestei teme).

[22] Vezi P. Francastel, *L'impressionnisme*, 1937; J. Rewald, *The History of Impressionism*, 1946 (traducere ital. 1949); C. L. Ragghianti, *L'impressionismo*, Torino, 1944,

1947[2]; A. M. Brizio, *Ottocento, Novecento*, pp. 271—340, Torino, 1939.

[23] Vezi documentația paginilor lui M. Denis, *Théories* (1890—1910), care dovedesc această extremă exigență formală.

[24] G. Rivière, *Paul Cézanne*, Paris, 1923; F. Novotny, *Cézanne und das Ende d. wissenschaftlichen Perspektive*, Viena, 1938; L. Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, 1950; vezi de asemenea M. Merleau-Ponty, *Sens et non sens*, Paris, 1948.

[25] G. B. de La Faille, *L'oeuvre de Van Gogh*, Paris, 1928; F. Elgar, *V. van Gogh*, trad. ital., edit. Il Saggiatore, 1959.

[26] În modul acesta Futuriștii au deschis calea Cubiștilor de la *l'Orphisme*.

[27] Cf. B. Champigneulle, *L'inquiétude dans l'art d'aujourd'hui*, Paris 1939; *Testimonianze d'artisti*, Minuziano, Milano, 1946; *Die Krise der Kunst in Künstlerbriefen*, de S. Rudolph, Lorch, 1948; J. Cassou, *Situation de l'art moderne*, Paris, 1952; H. Seldmayer, *Verlust der Mitte*, Salzburg — 1948 (ed. a 6-a 1956); *Die Revolution der modernen Kunst*, 1958 (trad. ital., Garzanti, 1958; M. Zahar, *Le désordre dans l'art contemporain*, Paris, 1950; M. Picard, *L'atomizzazione dell'arte moderna*, trad. ital., Comunità, 1954.

[28] *Manifesti futuristi*, Lacerba, 1914, Florența; F. T. Marinetti, *I Manifesti del Futurismo*, 4 vol. Milano, 1932; Boccioni, *Pittura e scultura futurista*, Milano, 1913; *Estetica e arte futuriste*, Milano, 1946; *Dinamismo plastico*, f. d.; G. Apollinaire, *Antitradizione futurista*, Milano, 1913; A. Soffici, *Cubismo, futurismo*, Florența 1914; *Primi principi di un estetica futurista*, Florența 1920; R. Longhi, *Scultura futurista, Boccioni*, Florența, 1914; C. Pavolini, *Cubismo, futurismo, espressionismo*, Bologna, 1926; G. Carrà, *La mia vita*, Milano, 1945; G. Severini, *Ragionamenti sulle arti figurative*, Milano, 1936; *Tutta la vita di un pittore*, Milano, 1946. A se consulta: R. Salvini, *Guida all'arte moderna: futurismo*, Florența, 1946. Ch. Zervos, *Un demi-siècle d'art italien*, Paris, 1950; G. Giani, *Il Futurismo* (1910—1915), Veneția, 1950; G. C. Argan, *Studi e note*, Roma, 1955.

[29] Cf. J. Rewald, *G. Seurat*, Paris, 1947.

[30] Vezi Previati, *I principi del divisionismo*. Torino, 1906; *Della pittura*, Torino, 1913; Segantini, *Scritti e lettere*, Torino, 1910

[31] Nu trebuie să ne gîndim la timpul-spațiu al lui Einstein. Teoria lui Einstein apare în 1915, iar manifestul futurist datează din 1909.

[32] Boccioni, *op. cit.*, p. 54: „Vrem să modelăm atmosfera, să desenăm forma obiectelor, influențele lor reciproce, forma unică în continuitatea spațială. Această materializare a fluidului, a eternității, a imponderabilității, această transpunere în concret a ceea ce am putea numi noul infinit biologic și care ilumineză febra intuiției este oare literatură?

[33] Boccioni, în R. Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia* (1890—1950), Milano, 1950. Asupra lui Boccioni vezi R. Longhi *Scultura futurista, Boccioni*, Florența 1914.

[34] Interpretarea picturii lui Picasso a fost întotdeauna foarte problematică. Pentru o apropiere între Picasso și Bergson vezi Francastel, *Bergson et Picasso*, Mélanges, 1945, t. IV; *Études philosophiques de l'Université de Strasbourg*, 1946. Vezi, dimpotrivă, o opoziție între Picasso și Bergson pusă în lumină de H. Lefebvre, *Connaissance et critique sociale*, în volumul: „Activitatea filosofică în Franța și Statele Unite", PUF, 1950. Vezi de asemenea M. Gieure, *Initiation à l'oeuvre de Picasso*, Paris, 1951.

[35] Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris, 1913; trad. it., Milano, 1945. Asupra cubismului, vezi: A. Gleizes, J. Metzinger, *Du cubisme*, Paris, 1912; A. Soffici, *Cubismo e oltre*, Florența, 1913; A. Gleizes, *Du cubisme et des moyens de le comprendre*, Paris, 1920; G. Janneau, *L'art cubiste*, Paris, 1929; Ch. Gray, *Cubist Aesthetic Theories*, Baltimore, 1953; J. Paulhan, *La peinture cubiste*, în „Nouvelle Revue Française"; Paris, aprilie—mai 1953; J. Cassou, *Philosophie du cubisme*, „Revue d'Esthétique", 1954, Nr. 4.

[36] Vezi mai departe, cap. XI.

[37] Cf. A. Soffici, *Cubismo e oltre*, Florența 1913, p. 39.

[38] *Propos* de Picasso culese de Ch. Zervos, 1935. Vezi texte teoretice alese și cuvîntări ale pictorilor, sub îngrijirea lui J. Charpier și P. Seghers, *L'art de la peinture*, Seghers, 1957. De asemenea util, *Picasso* de J. Cocteau, 1923 (apoi în *Le rappel à l'ordre*, 1927).

[39] P. Mondrian, *Arts*, 12 decembrie 1947. Cf. Mondrian, *Le néo-plasticisme*, Paris, 1920; *Neue Gestaltung* „Bauhausbücher", Nr. 5, München, 1924; *Plastic art and pure plastic art*, (1937), New York, 1947; Cf. O. Morisani, *L'astrattismo di P. Mondrian*, edit. Nerri-Pozza, Veneția, 1956; D. Gioseffi, *La falsa preistoria di P. Mondrian e le origini del neoplasticismo*, Institutul de istoria artei antice și moderne, Nr. 8, Triest, 1957; M. Seuphor, *P. Mondrian, Leben und Werk*, Köln, 1957.

[40] Asupra valorii pur formale a picturii, vezi A. Lhote, *Parlons peinture*, Paris, 1936; *Peinture d'abord*, 1942. Asupra artei contemporane în general este util de văzut J. Cassou, *Situation de l'art contemporain*, Paris, 1950; H. Read, *The philosophy of modern art*, Londra, 1951; R. Salvini, *Guida dell'arte moderna*, edit. Garzanti, Milano, 1956; H. Lützeler, *Bedeutung u. Grenzen abstr. Malerei, slose Welt* („Bauhausbücher", Nr. II), München, 1927; Meyer-Schapiro, *Nature of Abstract Art*, în „Marxist Quarterly", Nr. I, 1937; Seuphor, *L'art abstrait*, Paris, 1949, cu bibliografie; M. Ragon, *L'aventure de l'art abstrait*, edit. Lafont, Paris, 1956; M. Brion, *Art abstrait*, edit. Albin Michel, 1956; H. Lutzeler, *Bedeutung u. Grenzen abstr. Malerei*, Jahrbuch f. Aesth. u. all. K., III, 1955—57, Stuttgart; R. Bianchi — Bandinelli, *op. cit.*, 1956.

[41] P. Klee, *Über die moderne Kunst* (1924), Berna, 1945 (trad. engleză, Farber a. Farber, 1951); *Das bildnerische Denken*, Basel 1950; E. Nolde, *Das eigene Leben*, Berlin, 1931; *Jahre der Kämpfe*, Berlin, 1934; F. Marc, *Briefe, Aufzeichnungen, Aphorismen*, Berlin, 1920. Asupra lui P. Klee, vezi W. Grohmann, *P. Klee*, trad. ital., Florența, 1954. Expresionismul a avut un larg răsunet în estetica contemporană, vezi: Utitz, *Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung*, Stuttgart, 1913; *Die Überwindung des Expressionismus*, ibid., 1927; Waetzold, *Deutsche Malerei seit 1870*, Leipzig, 1918; W. Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*, München, 1921; Dvořák, *Introduction aux lithographies de Kokoschka*; M. Dessoir, *Die neue Mystik u. neue Kunst, eine Einführung in die Kunst der Gegenwart*, Leipzig, 1922; R. Hamann, *Die Deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus*, Leipzig, 1925; *Die Graphik des Epressionismus in Deutschland*, Stuttgart, 1947. Vezi de asemenea H. Bahr, *Expressionismus*, München, trad. ital., Milano, 1945; L. Rognoni, *Espressionismo*, Radio italiana, Milano, 1953; W. Jollos, *Arte tedesca tra le due guerre*, edit. Mondadori, Milano, 1955; G. di San Lazzaro, *P. Klee*, edit. Hazan, Paris, 1957.

[42] Termenul „Expresionism" a fost folosit pentru prima dată de W. Worringer, în legătură cu tablourile lui Van Gogh. Prima expoziție a lui Van Gogh din 1905 la Dresda a fost punctul de plecare al unei noi mișcări în Germania (ea era deja în pregătire în cercul revistei „ Die Brücke" începînd din 1903). În 1906, Worringer preconizează o artă antinaturalistă în lucrarea sa *Abstraktion u. Einfühlung*, purtînd același titlu în lucrarea care a urmat (1921).

[43] W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912, trad. ital., Roma, 1940, trad. Franc., 1949; *Über die Formfrage*, în „Der Blaue Reiter", München, 1912; *Punkt, Linie und Fläche*, 1926, „Bauhausbücher", Nr. 9. Asupra lui Kandinsky, vezi: C. Estienne, *Kandinsky*, Paris, 1950. Asupra artei nonreprezentative în general cf. S. C. Pepper „Journal of Aesthetic", XI, 1952, Nr. 3, pp. 255 și urm. și K. C. Lindsay, XII, 1953, Nr. 2, pp. 243 și urm.; A. Galvano, *Storicità e significato de l'arte astratta*, în „Filosofia dell'Arte", Archivio di Filosofia, Roma, 1953; M. Campo; *Riflessioni sull'arte astratta*, în „Orientamenti", 1954; Ch. P. Bru, *Esthétique de l'abstraction*, P.U.F., 1955; W. Broecker, *Was bedeutet abstrakte Kunst?* în „Kantstudien", Köln, 1957, vol. 148. Nr. 4; E. Delaunay, *Du Cubisme à l'art abstrait*, 1958.

[44] H. Sedlmayr, *Die Revolution der modernen Kunst*, trad. ital. edit. Garzanti, Milano, 1958, pp. 39, 41.

[45] Cf. Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (1878), p. 115; E. Husserl, *Logische Untersuchungen* (1900), pp. 388—89.

[46] Vezi K. Malevici, *Die gegenstandslose Welt*, în „Bauhausbücher", Nr. 11, München, 1927.

[47] Ch. Morris, *Significance, Signification and Painting*, contribuție la „Thirteenth Conference on Science, Philosophy and Religion", New York, 1952; publicată de asemenea în „Methodos", V, Milano, 1953, Nr. 18, pp. 87—102. Vezi și § 71.

[48] Asupra aspectului muzical și pictural al Expresionismului , v. L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia*, Torino, 1954, cu o bibliografie abundentă.

[49] P. Mondrian, *Neue Gestaltung in der Musik*, în „De Stijl", vol. VI, Nr. 1.

[50] Vezi cap. X, § 72.

[51] Vezi G. Confalonieri, *Guida della musica*, vol. II, 1953, pp. 750—760; vezi de asemenea L. Ronga, *Arte e gusto nella musica*, Neapole, 1956, cap. XXI; A. Della Corte și G. Pannain, *Storia della musica*, Torino, 1952, vol. III. Se poate citi de asemenea în eseul *Connaissance et critique sociale* de H. Lefebvre, în *L'activité philosophique contemporaine en France et aux Etats-Unis*, T. II, Paris, 1950, considerații foarte subtile, cu toate că „trase puțin de păr", asupra raportului între impresionismul pictural și muzical și continuitatea bergsoniană, între descompunerea lui Picasso și Stravinsky și discontinuitatea științifică și filosofică actuală.

[52] Citat de P. D. Templier, *Erik Satie*, Paris, 1932, p. 20. Vezi și: R. Myers, *Erik Satie*, Gallimard, Paris, 1958; Amintim de asemenea vechea broșură a lui J. Cocteau, *Le cocq et l'arlequin*, Paris, 1920 (trad. ital. Roma, 1947).

[53] Citat de R. Escholier, *H. Matisse*, 1937. Vezi de asemenea afirmațiile lui Matisse în *Propos sur la couleur*, culese de G. Diehl, Paris, 1954, și în *Propos de l'artiste*, culese de P. Courthion, Paris, 1954.

[54] A. Coeuroy, *Panorama de la musique contemporaine*, 1928.

[55] Vezi de asemenea: *Poetics of Music*, trad. franceză, Paris, 1946; trad. ital. Milano, 1954.

Asupra lui Stravinsky vezi Boris de Schloetzer, *I. Stravinsky*, Paris, 1929; A. Schaeffner, *I. Stravinsky*, Paris, 1931; P. Suvtchinsky, *I. Stravinsky*, „Contrepoints", 2 febr. 1946; G. F. Malipiero, *Stravinsky*, Veneția, 1945; G. Brelet, *La poétique d'Igor Stravinsky*, în „Revue musicale", aprilie 1946; R. Vlad, *Stravinsky*, Einaudi, 1958.

[56] Cf. B. De Schloetzer, *Introduction à J. S. Bach*, Gallimard, Paris, 1947, p. 244: „... o muzică pură, înțelegînd a-psihologică, nu este decît o ficțiune". Este de la sine înțeles că estetica experimentală, după Fechner, pînă în zilele noastre, confirmă caracterul psihosomatic al efectelor muzicale și inerența lor indiscutabilă la orice audiție. Vezi articolul lui I. A. Taylor și F. Paperte, *Current Theory and Research in the Effects of Music on Human Behavoir*, „Journal of Aesth.", XVII, dec. 1958, Nr. 2 cu bibliografie. Defectul acestor experiențe este că dovedesc prea multe; ele dovedesc efectele practice și nonestetice ale muzicii. În

plus, tezele formaliste sînt întotdeauna aserțiuni normative

şi nu descriptive, neputînd fi deci combătute, ci numai acceptate sau respinse. Cf. de asemenea: Th. M. Greene, *The Problem of Meaning in Music and the Other Arts*, 1947, pp. 308—313; I. Supicic, *La musique expressive*, P.U.F., 1957.

[57] W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München, 1912 (trad. ital., 1940); *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926, A. Schönberg, *Style and Idea*, 15 scrieri alese, 1912-50, New York, 1926. Găsim scrieri critice ale lui Schönberg în revistele „Die Musik", Berlin şi „Der Blaue Reiter", München. Asupra lui Schönberg, vezi: R. Leibovitz, *Schönberg et son école*, partea I, *Prolégomènes à la musique contemporaine*, Paris, 1947; partea a II-a, A. Schönberg: *La naissance et les fondements de la musique contemporaine*, 1947. Vom găsi în T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, 1949, o comparaţie foarte studiată între Stravinsky şi Schönberg. Realitatea este, poate, mai simplă. De T. W. Adorno vezi de asemenea *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, trad. ital., în „Filosofia dell'Arte". Archivio di Filosofia, Roma, 1953. Asupra problemelor muzicii contemporane vezi: F. Ballo, *Esperienze della muzica moderna*, în „La Rassegna musicale", VIII, Nr. 4; L. Rognoni, *op. cit.*, cu bibliografie; L. Magnani, *Le frontiere della musica*, Ricciardi, Neapole, 1957.

[58] Ideea că legile armonice ne vin de la natură a fost acceptată de Renaştere şi teoretizată în epoca modernă (Tartini, Rameau, D'Alembert); în sfîrşit H. Helmholtz (1821—1894) a încercat să o demonstreze în conformitate cu principiile fiziologice, printr-o metodă experimentală (V. *Die Lehre von dem Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, trad. franceză, 1868, trad. engl. recentă, New York, 1954); *Traité physiologique de la musique*, Paris, 1874.

[59] Cf. Schönberg, *Problems of harmony*, 1934, menţionate în culegerea *Schönberg* de M. Armitag, New York, 1937, ed. a II-a, pp. 165—305. Vezi de asemenea: R. Vlad, *Storia della dodecafonia*, Milano, 1958. Amintim de asemenea: R. Leibowitz, *Schönberg et la théorie de l'harmonie*, în „Critique", 1948, nr. 24, pp. 422-28.

[60] R. Leibowitz vorbeşte despre *starea de transă* şi de *muzică de transă;* T. W. Adorno vorbeşte despre „Traumprotokolle" în sens psihanalitic. Cf. de asemenea R. Vlad, *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Torino, 1955, care aminteşte legăturile lui Schönberg cu teozofia lui Swedenborg.

[61] De exemplu lucrări ca *Die glückliche Hand*, 1909—1913, *Pierrot lunaire*, 1913.

[62] Pentru o trecere în revistă a muzicii contemporane v. Cl. Rostand, *La musique française contemporaine*, Paris, 1952; R. Siohau, *Horizons sonores. Evolution actuelle de l'art musical*, 1956; A. Golea, *Esthétique de la musique contemporaine*, 1954; Ch. A. Reichen, *L'art musical et son évolution*, 1956; R. Manuel, *Le désarroi de la musique contemporaine*, 1941; G. Ferschault, *Introduction à l'esth. de la mélodie*, Paris, 1946. Vezi de asemenea: I. Wyschnegradeky, *L'énigme de la musique moderne*, în „Revue d'Esth.", II, 1949, p. 191; P. Maillard, *Les tendences cohésives et disjonctives dans le domaine de la musique*, ibid., III, 1950, Nr. I; R. Leibowitz, *Prolegomènes à la musique contemporaine*, în „Temps Modernes", 1945, pp. 269—290; 420—441; *L'artiste et sa conscience. Essai pour une dialectique de la conscience artistique*, Paris, L'Arche, 1950; J. Cl. Riguet, *Découverte de la musique. Essai sur la signification de la musique*, edit. La Baconnière, Neuchâtel, 1948; G. Haydon, *Introduction to Musicology*, New York, Prentice Hall, 1948; Ch. W. Hughes, *The Human Side of Music*, New York, Philosophical Library, 1948; B. de Schloezer, *Quelques considérations sur la musique contemporaine*, în „La profondeur et le Rythme" edit. Arthaud, 1948; de acelaşi, *Sens, forme et structure en musique*, în„ Temps modernes", 1949, pp. 934-42; R. Vlad, *Modernità e tradizione nella musica moderna*, edit. Einaudi, 1955; H. H. Stuckenschmidt, *Musique nouvelle*, Paris, 1956.

[63] Asupra improvizaţiei muzicale vezi E. Ferand, *Die Improvisation in der Musik, Entwicklungsgeschichtliche und psychologische Untersuchung*, Zürich, Rhein, 1948; V. Jankélévitsch, *De l'improvisation*, în „Filosofia dell'arte", Archivio di Fiosofia, Roma, 1953, pp. 47—77. Cu totul defavorabilă, din punct de vedere sociologic, este părerea lui Th. W. Adorno; *Über Jazz*, în „Zeitschrift für Sozialforschung", 1936.

[64] G. Brelet, *Esthétique et création musicale*, Paris, 1947; *Le Temps musical*, 2 vol., Paris, 1949; *L'interpretation créatrice*, 2 vol. 1953. Vezi de asemenea: *La musique, architecture temporelle*, „Journal de Psychologie", ianuarie-martie 1940-41; *Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical*, în „Revue philosophique", ian.-mart. 1946; *Musique et silence*, ibid., iunie 1946; *La poétique d'Igor Stravinsky*, în „Revue musicale", aprilie 1946. Pentru sursele de gîndire ale lui M. B., vezi: P. Suvtchinsky, *La notion de temps et la musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale*, în „Revue mus.", mai-iunie 1939; alte scrieri de S. în *Musique russe*, 2 vol.; P.U.F.

[65] G. Brelet, *Esthétique et création musicale*, Paris, P.U.F., 1947, p. 164. Vezi darea de seamă a lui B. de Schloezer, *Esthétique et Critique*, în „Critique", 1947, Nr. 15—16, 18. Cf. W. Wiora, *Musik als Zeitkunst*, „Musik-Forschung", 1957, Nr. 1.

[66] *Le temps musical*, p. 412.

[67] *Critica raţiunii pure*, § 6.

[68] *Critica puterii de judecată*, § 53.

[69] W. Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie. Völkerpsychologie*, 1908; E. Meumann, *Untersuchungen zur Psychologie u. Aesthetik des Rythmus*, 1894; Ch. Lalo, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, 1908.

[70] *Esthétique et création musicale*, Paris, 1947, p. 147. Asupra ritmului, vezi: E. Willems, *Le rythme musical*, studiu psihologic, Paris, P.U.F., 1954.

[71] *Op. cit.*, p. 143.

[72] *Le temps musical*, Paris, 1949, vol. II, p. 695.

[73] Vezi J. Benda, *Belphegor, essai sur l'esthétique de la présente société française*, 1918, Cf. R. J. Niess, *J. Benda*, Univ. of Michigan Press, 1956.

[74] Cf. S. Lilar, *Dialogue sur le jeu*, în „L'art et le jeu"; *Deucalion*, la Baconnière, Neuchâtel, 1957, p. 141.

[75] P. Valéry, *La politique de l'esprit*, 1932, în „Variété", III.

[76] Cf. şi: *La danse*, conferinţă ţinută la Paris în 1936 şi la Roma în 1937; *Pièces sur l'art*, 1934; *Degas, danse, dessin*, 1938, „*Variété*" V, 1944. Vezi asupra acestui subiect M. Bémol, P. Valéry, 1944; *La méthode critique de Paul Valéry*, 1950.

[77] Cf. M. Raymond, *Bergson et la poésie récente*, în culegerea: „H. B., Essais et témoignages inédits", Neuchâtel, La Baconnière, 1941, pp. 281—293.

[78] *Les deux sources de la morale et de la religion*, Alcan, 1932, cap. II, p. 208.

[79] *Op. cit.* p. 112.

[80] *Op. cit.* p. 208.

[81] Cf. J. Hersch, *Les images dans l'oeuvre de Bergson*, în „Archive de Psychologie", 1931, pp. 97—130; E. Brehier, *Images plotiniennes, images bergsoniennes*, în „Etudes bergsoniennes", vol. II, 1949, pp. 110—128 şi 215—222; L. Adolphe, *La dialectique des images chez B.*, P.U.F., 1951.

[82] Acelaşi material iconografic şi aceleaşi concepte sînt repetate în operele următoare ale lui Malraux: *Les voix du silence*, 1952; *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 1955; *La métamorphose des Dieux*, 1957; Asupra lui M., vezi: J. Mannerot, *Malraux et l'art*. „Critique", 148, Nr. 22; François Fosca, *Les idées de A. Malraux sur l'art*, „Revue de Paris", ian. 1949; *A. M. et la psychologie de l'art*, ibid., 1950; C. Linfert, *A. Malraux Kunsttheoretiker*, „Der Monat", I, 1949, pp. 104—106; J. Vuillemin, *A propos de A. Malraux*, în „Temps Modernes", 1950, pp. 225-57; M. Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence*, ibid., 1952, mai—iunie; Pierre de Boisdeffre, *A. Malraux*, edit. Universitaires 1952; G. Picon, *L'écrivain et son ombre*, 1952; R. Ergmann, *Les chances d'un dialogue: Berenson et Malraux*, în „Diogène", 1954, Nr. 7, pp. 91—113; Ch. Moeller, *Malraux y el arte*, în „Dialogo", (Buenos-Aires), 1954, Nr. 2, pp. 54—84; André et Jean Brincourt, *Les oeuvres et les lumières*, Paris, la Table Ronde, 1955.

[83] Vezi A. et J. Brincourt, *op. cit.*, p. 63.

[84] *Das Erlebnis und die Dichtung*, trad. ital., ed. 1947, p. 199.

IX. NATURALISMUL AMERICAN ŞI ESTETICA

Doctrinelor formalismului estetic le lipseşte o justificare în ceea ce priveşte arta: care este valoarea artei? La ce serveşte? În ce scop există? Iată atîtea întrebări lipsite de sens, cel puţin pentru o teorie care vede în artă o cunoaştere pură. Dar am văzut că formaliştii care au urmat imediat după Fiedler au început să nu mai considere *theoresis*-ul ca fiind absolut pur. Căutau şi ei artei o justificare pragmatică. Arta provoacă o satisfacţie energetică şi eliberatoare (Berenson), ne debarasează de obişnuinţă (Valéry) sau ne oferă ultima formă de paradis şi de nemurire burgheză (Malraux). Totuşi, aceste argumente, ca multe altele, ne fac să ne gîndim la amintiri, repetiţii şi înnoiri literare; pledoarii sau afirmaţii nefundate în loc de demonstraţii sau evidenţe. Astfel, întîlnirea dintre ideile *Sichtbarkeit*-ului cu cele ale *Einfühlung*-ului s-a produs mult în domeniul criticii de artă decît în acela al esteticii.

Ar fi zadarnic să căutăm o tendinţă spre analize mai angajate în acest sector devenit în special domeniul eseisticii franceze şi engleze. În aceste ţări, chiar şi doctrina n-a fost de cele mai multe ori decît o eseistică literară lărgită şi adîncită şi n-a adus nici o veritabilă contribuţie aprofundată, n-a deschis căi noi şi nu a construit sisteme convingătoare. Bineînţeles, acest lucru este la fel de valabil şi pentru multitudinea de eseuri, articole şi discursuri apărute în Italia ca urmare a exem-

plelor din afară şi nu este cazul să ne ocupăm aici de ele. Este totuşi bine să nu uităm că aceste producţii, în cea mai mare parte lipsite de o reală valoare, şi avînd un caracter academic sau jurnalistic, au avut o incontestabilă influenţă în domeniul cultural, adică acolo de unde se germinează moda, gusturile şi, uneori, ideile.

Altfel stau lucrurile cînd vorbim de producţia estetică apărută în Statele Unite. Aici, ea poartă o amprentă nu numai literară ci şi speculativă. O mare importanţă pentru specialiştii din această ţară a avut-o faptul că a existat un şef de şcoală înzestrat cu sensibilitate şi, totodată, cu spirit de cercetare, aşa cum a fost George Santayana (1863—1952). Spaniol de origine, emigrat în Statele Unite după ce se perfecţionase în Germania, el n-a manifestat în lucrările sale nici un caracter specific spaniol, american sau german, ci a reunit unele din calităţile cele mai caracteristice, ale culturii engleze: un amestec de scepticism şi de entuziasm, de frivolitate şi de fervoare, de stranietate şi de pozitivism, de spontaneitate şi de pedantism, pe care nu le găsim decît la Shaftesbury sau Berkeley, ca să citäm autori la care aceste calităţi par să se fi cristalizat în chipul cel mai contrastant.

§ 60. – GEORGE SANTAYANA (1863–1952): SENSUL FRUMUSEŢII (1896)

Scrierile de estetică ale lui G. Santayana (*The sense of Beauty, being the Outlines of Aesthetic Theory*, 1896; *Interpretation of Poetry and Religion*, 1900, *The life of Reason in Art*, 1905)[1] constituie primele documente ale carierei sale de gînditor. Cel mai semnificativ este primul dintre acestea. El conţine o serie de conferinţe ţinute la Harvard între 1892 şi 1895, adică înainte de şederea sa la Trinity College din Cambridge (1896—97), în cursul căreia şi-a precizat liniile principale ale gîndirii sale prin studierea „Grecilor". Pînă atunci, activitatea sa fusese mai mult literară. Din acei ani datează micile poeme con-

ţinute în culegerea *A Hermit of Carmel and other Poems*, 1901. Totuşi, concepţia sa estetică din tinereţe nu a suferit nici o modificare importantă în anii care au urmat.

Problema frumuseţii intră în aceea a valorii, adică a conştiinţei emoţionale. Judecăţile comparative intelectuale sînt judecăţi *de fapt* şi ele au drept criteriu adevărul; judecăţile estetice şi morale sînt *judecăţi de valoare*. Primele, cele estetice, sînt în general pozitive, celelalte, negative (interdicţii). Judecăţile estetice sînt spontane şi autonome; cele morale sînt obligatorii şi heteronome. Unele convin categoriei jocului, celelalte muncii. Sensul frumosului ia naştere din reacţia imediată şi inexplicabilă a elanului vital faţă de solicitările a ceea ce există. Astfel, judecata estetică se leagă de noţiunea de existenţă care va fi precizată, ca şi noţiunea de materie, în operele lui Santayana începînd cu *The Life of Reason*, 1905—1906, dar mai ales cu *Scepticism and animal Faith*.

Orice valoare este o judecată, o apreciere considerată obiectiv drept calitatea unui lucru, un plăcut obiectiv. Frumosul se defineşte astfel ca o valoare pozitivă, imediată, intrinsecă, obiectivă. Totuşi, trebuie să vedem cum este caracterizat acest „agreabil obiectiv". Gustul lui Santayana este clasic, mediteranean şi goethean, ostil indeterminării. Individualizarea unitară, perfecţiunea desăvîrşită constituie după el caracterul frumosului. Există „frumuseţea" unui *material* sensibil cînd plăcerile ataşate procesului de percepţie se obiectivează în „calităţi"; există frumuseţi ale *formelor* cînd obţinem o sinteză unitară a acestor calităţi. În sfîrşit, plăcerea procurată de aceste calităţi neimediate şi specifice dar evocate prin asociaţii de idei, este *expresia*. Nici Santayana nu poate să facă abstracţie de principiile dominante spre sfîrşitul secolului trecut, principiile formale ale *perfecţiunii* (unitatea multiplului) şi principiile psihologice ale *asociaţiei*.

„Concluzia" lucrării este semnificativă. În ea se manifestă o tendinţă pragmatică, tendinţă care va lua treptat proporţii în operele următoare.

Sensul frumuseţii este teoretizat aici ca o satisfacţie a raţiunii, provocată de armonia dintre natura noastră şi experienţa noastră, în timp ce gîndirea noastră se îndreaptă în mod spontan spre un acord cu natura. De aici izvorăşte demnitatea morală a frumuseţii, înţeleasă totdeauna în conformitate cu perspectiva pragmatică: o împăcare între esenţă şi existenţă care se concretizează într-un acord între individ şi mediu.

§ 61. – ARTĂ ŞI RAŢIUNE

Cercetările următoare ale lui Santayana privind frumosul şi arta sînt sistematizate după chipul în care s-a precizat gîndirea sa filosofică. Deşi dotat cu calităţi mai mult strălucitoare decît constructive, Santayana a imprimat tuturor eseurilor sale un caracter sistematic. Potrivit cu structura şi înlănţuirea argumentelor, fiecare din scrierile sale denotă aspiraţia spre o coerenţă organică şi completă.

În fruntea celui de al patrulea volum din ciclul *The Life of Reason*, 1905—1906, care tratează despre raţiune şi artă, Santayana aşază cuvintele lui Plotin: *é gàr noû enérgheia zoé*, inversîndu-le însă sensul: nu viaţa este activitatea spiritului, ci activitatea spiritului este un produs al vieţii. Substratul fiinţei este pentru el o contingenţă, un eveniment, un flux psihic, o forţă vitală şi omul îl resimte ca un şoc, ca o emoţie. El *simte* prezenţa lucrurilor ca o impresie sentimentală — ameninţare sau atracţie — nu le *cunoaşte*. Niciodată realitatea nu ne este dată întîi în gîndire şi în cunoaştere. Ca un antecedent îndepărtat al concepţiilor sale, putem aminti „voinţa" schopenhaueriană; dar, în primul rînd, nu trebuie să uităm pe Dilthey şi Scheler[2] care, la aceeaşi epocă, susţineau în Europa teze asemănătoare: realul se manifestă ca o „rezistenţă", este exprimat în impuls şi în voinţă. La fel, pentru Santayana, omul nu cunoaşte fiinţele, ci le reprezintă

simbolic sub forma de semne, de caractere, de esenţe. „Raţiunea" este tocmai sinteza pe de o parte a acestei existenţe iraţionale sau impulsiuni animale (ceea ce constituie materia), iar pe de altă parte a semnelor şi simbolurilor mentale prin care ele se traduc: forme ideale, caractere, esenţe. Raţiunea este punctul de întîlnire al acestor două dimensiuni, punct în care existenţa se traduce în esenţă.

În conformitate cu gîndirea lui Santayana care s-a precizat treptat în operele următoare, existenţa realului nu provine din intuiţia esenţelor (de exemplu din diversele modalităţi ale senzaţiilor, din imagine, din amintire, din gîndire) ci ne este dată imediat prin instinct, prin sentiment, învăţăm să cunoaştem lucrurile prin viaţă. Foamea, loviturile, speranţa, frica etc. şi nu gîndirea, sînt acelea care ne pun în comuniune directă cu realitatea; apoi un act instinctiv, o „credinţă animală" ne face să interpretăm esenţele ca semne ale lucrurilor. În felul acesta, lumea cunoaşterii ajunge să însemne în mod simbolic realitatea în sine. Ceea ce există este astfel reprezentat prin ceea ce nu există şi această anomalie justifică atît scepticismul fundamental (cu privire la cunoaşterea posibilă a lucrurilor în sine), cît şi refuzul, tot atît de fundamental, al scepticismului (şi odată cu el, al idealismului) ca posibilităţi de negare a acestei existenţe.

Aceasta este concluzia la care ajunge Santayana în eseul *Three proofs of realism* care a constituit contribuţia sa la *Essays in Critical Realism* (Londra, 1920)[3], manifest al mişcării „realismului critic" american. Teza aceasta a fost apoi dezvoltată în *Scepticism and animal Faith*, 1923, ca şi în alte scrieri. Un anumit scepticism ne face să recunoaştem caracterul relativ al datelor intuitive sau al acelor esenţe care „simbolizează" pur şi simplu realul; nici cunoaşterea sensibilă nu merge mai departe. Numai o invincibilă „credinţă animală" ne dă încredere în transcendenţa obiectului, în existenţa sa. Existenţa este făcută din *evenimente*, este un flux de relaţii totdeauna exte-

rioare, de evenimente totdeauna extrinsece şi contingente, spre deosebire de cunoaştere care este făcută din *date* complete în sine, suficiente în ele însele, ideale. Apelul la natura emoţională a experienţei, deosebirea dintre evenimente şi date (sau „obiecte" eterne) se regăseşte de asemenea în filosofia realistă a gînditorului englez A. Whitehead (*The Concept of Nature*, 1920; *Science and the modern World*, 1926; *Process and Reality*, 1928).

Ce loc ocupă gîndirea estetică în această concepţie? Orice afirmaţie este simbolică şi, prin urmare, poetică; se traduce natura dinamică a lucrurilor în limbajul esenţelor. Chiar afirmaţiile ştiinţifice nu se lipsesc de imaginaţie şi sînt simbolice[4]. Astfel Santayana nu pare a se situa prea departe de ceea ce constituia principiul fundamental al esteticii croceene chiar în acei ani: recunoaşterea caracterului estetic al intuiţiei şi al limbajului care o exprimă. Şi pentru Santayana intuiţia imediată a esenţelor (care se obţine printr-o suspendare a judecăţii existenţiale) este poetică la fel ca limbajul în simplitatea sa naivă. Totuşi, cînd a apărut Estetica lui Croce, Santayana a respins-o ca fiind „un ansamblu de truisme artificiale"[5]. Din ce cauză?

Iată de ce: Santayana punea în miezul gîndirii sale noţiunea neoplatoniciană a esenţelor, tot atît de eterată ca şi intuiţia croceană. Şi el, ca şi Croce, era înclinat să recunoască primatul cunoaşterii logice (filosofică pentru Croce, ştiinţifică pentru Santayana). El considera ştiinţa ca o cunoaştere pragmatică, ca şi Croce. Dar el îi acorda o altă apreciere. Această diferenţă de apreciere îl opunea lui Croce în numele unui aşa-numit materialism. Materialismul său era constituit tocmai din revendicarea existenţei şi comporta revalorizarea utilizării instrumentale a cunoaşterii folosită în vederea unui contact şi a unui acord cu această realitate străină şi misterioasă care provoacă reacţiunile impulsive ale fiinţei noastre. Cu alte cuvinte, el atribuia cunoaşterii pragmatice un rol metafizic pe care Croce nu îl recunoştea.

Trebuie să mai adăugăm că, spre deosebire de intuiţia croceană, *intuiţia* lui Santayana nu este originală, ci este consecinţa unei suspendări a judecăţii, a unui *epoché* care aminteşte de fenomenologia contemporanului său Husserl. După neutralizarea existenţei, intră în scenă *esenţele*. Prin acest termen trebuie să înţelegem datumurile mentale, izolate şi distincte şi anume catalogul inepuizabil al tuturor conţinuturilor simţurilor şi gîndirii. Acestea apar în viziunea imediată, contemplativă şi în consecinţă, pasivă, intranzitivă, extatică, poetică. Dar în afara acestei întreruperi, cînd trecem de la *intuiţie* la *cunoaştere*, destinul lor se modifică. Atenţia le selecţionează, iar memoria le organizează. Ideile devin atunci instrumente pentru interpretarea lumii existenţiale care ne împresoară şi ne turbură şi pe care realistul Santayana o acceptă ca pe un fapt. Ele îndeplinesc funcţia de semne semantice, de simboluri tranzitive ale realului. Şi arta este tocmai o cunoaştere.

§ 62. – PRAGMATISMUL ARTEI

La acea epocă, în America, caracterul emoţional şi practic al cunoaşterii era întruchipat de doctrina lui W. James şi de aceea a lui Ferdinand Schiller[6]. Eficacitatea cunoaşterii procurată de simboluri, de ficţiuni eficiente, în lupta împotriva lumii exterioare, de valori nu teoretice ci biologice, era susţinută cu succes în Germania de Waihinger, contemporan şi el cu Santayana. Şi Croce folosise teze asemănătoare inspirîndu-se din Mach, Avenarius, James, Duhem şi Bergson. Totuşi el folosea aceste teze într-un sens particular şi restrîns, menţinînd separaţia dintre cunoaşterea pragmatică şi cunoaşterea estetică şi logică.

Pentru Santayana, dimpotrivă, esenţele se subordonează acelui „animal Faith" care le foloseşte în mod activ în vederea existenţei. Ceea ce există este dinamic, activ, or, noi sîntem activi,

sîntem centre vitale şi Raţiunea noastră nu este

altceva decît căutarea unor acorduri şi relaţii între aceşti termeni, între individ şi mediu.

Arta este de asemenea o operaţie raţională. Spre deosebire de Croce, Santayana nu este de acord cu caracterul contemplativ al artei şi, spre deosebire de Bergson, nu este de acord nici cu caracterul său imediat. Apariţia esenţelor poate fi estetică, poetică, dar *arta* este raţională. Şi raţional înseamnă acordul dintre esenţă şi existenţă. Intuiţia ideală este aici legată de materie şi se dezvoltă tocmai pe această bază. Idealităţile artei sînt raţionalizări ale materiei. Santayana consideră că tot ce este raţional este o cucerire pragmatică, fie că este vorba de urmărirea unui ideal, de căutarea fericirii, sau de un simplu moment de plăcere profundă. De aceea, muzica este o artă. Pe baza acordului dintre materie şi simţurile noastre şi a satisfacţiei pe care ne-o produce acest exerciţiu intelectual şi, mai ales, în urma emoţiei pe care o provoacă, ea se inserează direct în viaţă. Şi instinctul plastic se regăseşte în funcţia vitală; el se naşte în vederea unui interes magic, idolatru şi aşa mai departe...

Santayana insistă cu deosebire asupra factorului tehnic şi asupra factorului pragmatic ideal al artei. Arta este într-adevăr o evadare, dar ca un fel de compensaţie a vieţii — este o fericire practică pe planul imaginativ, astfel încît nu este nici intuiţie pură, nici poezie contemplativă. În conformitate cu gustul său goethean, arta este bine determinată şi definită, ca o materie raţionalizată. Pe de altă parte, frumosul este atributul artei, iar frumuseţe înseamnă pentru Santayana valoare sau apreciere, plăcere obiectivată sau apreciere pozitivă. Aceasta echivalează cu un acord cu realitatea, cu solidaritatea cu mediul şi, deci, cu succesul. Conceptul raţionalist al frumosului ca perfecţiune, desăvîrşire şi totalitate (*unul multum*) nu este deci abandonat, dar originalitatea lui Santayana constă în faptul de a-l transfera din planul teoretic în planul practic şi chiar în acela pragmatic. El nu mai întîmpină riscul de a sfîrşi în mistică, ci ajunge la sociologie, la un naturalism

sociologic. Cu cît ne încadrăm mai bine în limitele necesităţilor omeneşti şi ale legăturilor naturale care le pot satisface, cu atîta ne apropiem mai mult de frumuseţe. Arta ar trebui să fie ceva inseparabil de eficienţa practică şi, ca atare, ar trebui să se extindă la întreaga viaţă. Dacă, dimpotrivă, în sînul civilizaţiei noastre, ea este exilată în domeniul jocurilor imaginaţiei şi considerată ca fiind privilegiul unui mic număr de spirite abstracte şi subtile, aceasta provine din faptul că sensul raţional al vieţii a fost obturat. În fond, sensul artei este acela al unui echilibru omenesc între libertate şi obedienţă, creaţie şi tehnică, ideal şi natură. Cel mai pur ideal al umanismului preromantic german înfloreşte din nou sub forma naturalismului umanist american în domeniul culturii pragmatice. Prin neîncrederea sa faţă de moralismul calvinist, Santayana putea trece uşor la ironizarea transcendentalismului romantic[7], care se afla mai mult în interiorul decît înapoia lui. De aceea naturalismul „animal" al lui Santayana conţinea în sine un asemenea sens al demnităţii omeneşti, încît el respingea ca limitat şi superfluu umanismul platonician al „neoumaniştilor". Cu simţul pragmatic al frumuseţii, estetica lui Santayana explică şi transformările succesive ale acestei atitudini în gîndirea de maturitate a lui Dewey.

BIBLIOGRAFIE

Pentru o bibliografie completă a operelor lui Santayana şi a traducerilor în diferite limbi, a se vedea: *The Philosophy of George Santayana,* edit. P. A. Schilpp, Evaston şi Chicago, 1940; ed. a II-a, New York şi Londra, 1951. Acest volum conţine şi numeroase eseuri cu privire la gîndirea lui Santayana. Printre acestea, se referă la estetică următoarele: G. Boas, *Santayana and the Arts;* P. B. Rice, *The Philosopher as Poet and Critic;* S. C. Pepper, *Santayana's Theory of Value.*

A se vedea şi: K. E. Gilbert, *Santayana's Doctrine of Aesthetic Expression,* „Studies in Recent Aesthetic", Chapell Hill, 1927.

Cu privire la raporturile lui Santayana cu gustul contemporan, cf.: A. Meter, *Proust and Santayana,* 1957.

Cu privire la Santayana şi Dewey, a se vedea: A. Versiani-Velloso, *Dewey and Santayana,* în „Kriterion", 1953, p. 6.

Cu privire la gîndirea filosofică a lui Santayana: G. De Ruggiero, *G. Santayana*, în „Filosofia del Novecento", 1934; ediția a 2-a, 1942; J. Edman, *Introductory Essay*, în culegerea „*The philosophy of G. Santayana*", New York, Schribner's Sons, 1936 (1942, ed. a 2-a; 1953, ed. a 3-a); A. Banfi, *The Thought of G. Santayana in the Crisis of contemporary Philosophy*, în culegerea edit. P. A. Schilpp, 1940; B. Russel, *The Philosophy of G. Santayana*, ibid.; J. Duron, *La pensée de G. Santayana*, Nizet, Paris, 1950; N. Bosco, *Il realismo critico di G. Santayana*, edit. „Filosofia", Torino, 1954; M. F. Sciacca, *G. Santayana*, edit. Radio-Italiana, Milano, 1955.

Cu privire la estetică, lucrări apărute de curînd: W. E. Arnett, *Sanatayana and the Sens of Beauty*, Bloomington, Indiana University Press, 1955; de același autor: *Santayana and the Fine Arts*, „Journal of Aesthetics", Sept. 1957, Nr. 1; J. Ashmore, *Santayana's Mistrust of Fine Arts*, „Journal of Aesth.", Martie 1956, Nr. 3; I. Singer, *Santayana's Aesthetics: a critical introduction*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1957.

§ 63. – JOHN DEWEY (1859–1952). DEWEY ȘI SANTAYANA

Estetica lui John Dewey apărută în 1934[8], pe cînd filosoful avea 70 de ani, trebuie să fie considerată, nu ca un epilog tardiv (a scris o Logică în 1938, o teorie a valorii în 1939 etc.)[9], ci ca o operă de plină maturitate a carierei sale de gînditor. Estetica sa a fost considerată uneori ca o deviere a pragmatismului său originar[10]. Dar, chiar și în acest caz, trebuie să o considerăm ca o întregire a operei sale care a apărut ca necesară autorului. După o expresie a sa, adoptată apoi de criticii săi, Dewey a fost acuzat de o tendință spre un sens idealist sau „organic". În realitate, această tendință era foarte vizibilă chiar într-una din operele sale precedente devenită celebră: *Experience and Nature* care datează din 1925. Dewey nu impune problemei artei principiile unui pragmatism, fie el individualist în felul lui W. James, fie social, ca la Peirce. La rigoare, el caută să concilieze aceste puncte de vedere prin conceptul de natură, dar folosind un procedeu care nu are nimic dialectic în el. De aceea, el insistă afirmînd că n-a intenționat să deducă din programul său o teorie a artei, ci că a vrut să o construiască și să o verifice prin datele experienței. De aici provine acuzația absolut legitimă de a fi făcut dintr-o experiență personală un criteriu estetic. Gîndirea sa apare totuși mult mai clară dacă o considerăm drept o continuare a esteticii lui Santayana.

Nu vom putea înțelege cea mai mare parte a gîndirii americane a secolului nostru dacă nu vom ține seama de spiritul care o însuflețește mai mult sau mai puțin vizibil: un spirit de revoltă împotriva puritanismului. Aceasta explică ceea ce s-a numit materialismul lui Santayana, apelul pe care îl face la factorii instinctuali, la condițiile fiziologice ale spiritului. Nu degeaba și-a scris el biografia sub forma unei povestiri purtînd titlul: *The Last Puritan* (1935). Astfel se explică originea polemicii sale foarte vii împotriva oricărui postulat spiritualist și care inspira criticile sale împotriva idealismului (o filosofie de *voracius thinkers*)[11], precum și ostilitatea sa față de orice formă de autonomie speculativă. Acesta era un mod de a reacționa față de separarea materiei de spirit, a sufletului de corp, a esenței de existență.

Ne amintim că, între 1920 și 1930, în Statele Unite s-a dezvoltat mișcarea „Neoumaniștilor", care a dus o vie polemică cu naturalismul. Deși purtată în domeniul literar, polemica a antrenat probleme de politică culturală și de politică propriu-zisă. Era o reacțiune a conservatorilor față de mișcarea liberală care domina pe atunci viața americană și ar fi ușor să încadrăm această mișcare în anumite categorii sociale și politice. Reprezentanții săi cei mai activi au fost: I. Babbitt, P. E. More și N. Forster[12]. Sensul tradițional al concepției retorice, constituită din reguli și critici se alimenta dintr-un sentiment presbiterian atavic, acela care îl făcea pe More să interpreteze gîndirea lui Platon ca o disciplină a moravurilor, iar „ironia" și „demonul" lui Socrate ca inhibiții. „Pentru adevăratul platonician, spiritul divin... cînd se adresează direct inimii omenești, se face întotdeauna simțit ca o inhibiție; ca Demonul lui

Socrate, el nu ne porunceşte niciodată să acţionăm, ci numai să ne abţinem de la acţiune" (*Platonism*). Dialogurile platonice nu vor duce niciodată decît la interdicţii. Santayana[13] a supus această mentalitate unui examen pătrunzător. Monismul fervent al lui John Dewey este inspirat de aceeaşi preocupare de a răspunde acestei culturi. Realitatea este un tot pentru care conştiinţa nu este decît un moment nici originar, nici autonom, ci condiţionat de o formă biologică. Între materie şi spirit, natură şi om, real şi ideal, fapte şi valori, nu există un raport de incompatibilitate şi de antagonism, ci un circuit continuu, o interacţiune unitară; categoria realului este acţiunea reciprocă, interacţiunea. Dezordinea existenţială este condiţia trecerii spre idealizare; în procesul experienţei, raţiunea nu este decît un moment evolutiv, momentul pragmatic al investigaţiei prin care se trece de la nedeterminat la determinat, de la problematic la certitudine, de la contingent la reglementat, adică la o experienţă mai echilibrată şi mai fericită, la un acord mai armonios, între individ şi mediu. Acest principiu al experienţei ca interacţiune între om şi natură revine mereu, în întreaga operă a lui Dewey şi în special în *Art as experience*. El constituie motivul care diriguieşte întreaga sa gîndire, care a făcut ca filosofia sa să se numească *naturalism umanist*[14]. Dar, într-un sens mai profund, el duce la o dilemă: el este antidualist şi totodată antipuritan.

Natura biologică a raţiunii, naturalismul sau materialismul, reabilitarea senzaţiei şi a plăcerii, ostilitatea faţă de dualisme şi autonomii, semnificaţia în acelaşi timp instrumentală şi suficientă ca şi sensul social al artei, sînt toate motive care amintesc estetica lui Santayana. Pe de altă parte, o mare parte a culturii americane contemporane rămîne îndatorată scrierilor foarte populare ale lui Santayana. În primul rînd însă conceptul artei în raporturile sale cu experienţa găseşte în Santayana un precursor. Pentru el, ca şi pentru Dewey, arta este un ideal, dar *idealul* nu este altceva decît o alegere şi o organizare a experienţei, adică un proces de clasificare, de intensificare şi de concentrare a experienţei care o face să depăşească condiţiile normale ale vieţii, această viaţă atît de confuză şi dispersată, mai ales astăzi. Societatea actuală a creat un divorţ iremediabil între viaţă şi artă, responsabilă fiind structura industrializării. Astfel se explică entuziasmul romantic pentru artă ca pentru strălfulgerarea unui ideal. El îşi are sursa în insatisfacţiile vieţii şi devine cu atît mai de înţeles cu cît această viaţă e mai dezordonată şi mai incoerentă. Experienţa estetică este o experienţă perfectă, este experienţa tip. Totuşi, ea nu ar trebui să fie o excepţie, ci o regulă de viaţă. Apare astfel rolul pedagogic al artei, în afară de rolul său estetic.

§ 64. – CARACTERUL ESTETIC AL EXPERIENŢEI

Ce este, aşadar, arta pentru Dewey? Arta este formă, este inerenţa intrinsecă a formei la conţinut, iar formă înseamnă ordine, unitate, integralitate a părţilor reunite într-un tot. La drept vorbind însă, aceasta nu este o proprietate exclusivă a artei. „Oriunde percepţia nu este atenuată şi pervertită există tendinţa inevitabilă de a ordona evenimentele şi obiectele, conform exigenţelor percepţiei complete şi unificate: forma este caracteristică oricărei experienţe"[15]. Arta este cucerirea deliberată a acestei unităţi pe care vrea să o obţină orice organism în căutarea unui acord cu mediul său. Ea nu este altceva decît exploatarea aptitudinii naturale şi originare pentru experienţă — „manifestarea cea mai directă şi completă a experienţei ca atare ... experienţa în integralitatea sa" (*ibid.*, p. 385). Să nu uităm că, pentru Dewey, întreaga viaţă este o evoluţie spre cucerirea continuă de forme care rezultă din interacţiunea dintre impulsurile organice interne, materialele externe şi situaţii. Astfel ia naştere experienţa bio-

logică. Cercetarea însăşi este un proces evolutiv. În concepţia logică a lui Dewey, ea înseamnă transformarea unei situaţii nedefinite într-o situaţie definită şi a elementelor sale într-un tot unic; ea este victoria organizării. Raţionamentul pragmatistului este la fel cu acela al raţionalistului: un maximum de claritate (*relatio plurium distinctiva* a lui Leibniz[16], de armonie (*legea justiţiei*)[17] şi de succes, de satisfacţie (*delectatio est sensus perfectionis*)[18]. Din principiu logic, inerenţa părţii faţă de tot (*praedicatum inest subiecto*) a devenit principiu practic, adaptare şi integrare a individului la mediul său, principiu de verificare pragmatică, totodată logică, psihologică şi socială. (Iată importanţa transcendentalului în empirismul pragmatiştilor).

Formă înseamnă deci ordine, unitate, desăvîrşire. Ne aflăm în faţa unui principiu exclusiv *estetic*. Titlul *Art as experience* s-ar putea traduce: caracterul „estetic" al experienţei[19]. Secolul al XVIII-lea ajunsese la o cunoaştere perfectă şi multiplă a principiilor estetice ale frumosului. Secolul al XIX-lea, dimpotrivă, descoperise (sau aprofundase) o nouă distincţie între frumos şi artă, între formă şi conţinut, esenţă şi valoare. *Aesthetik* şi *Kunstwissenschaft*. Secolul al XX-lea a moştenit această problematică şi a dezvoltat-o. Se poate spune că, dimpotrivă, Dewey urcă pînă la origini şi transformă principiul estetic din speculativ în practică. Pe această bază putem adăuga că el respinge în cea mai mare parte problematica secolului al XIX-lea ca pe un fenomen de *alienare*[20], că o ignorează, sau că nu vrea să ţină seama de ea. Poziţia lui Dewey este simplă: sub termenul de *artă*, el grupează tot ce este estetic, frumos, desăvîrşit, perfect, conform cu dimensiunile obiective şi subiective ale experienţei. Principiile sale sînt: integralitatea, ordinea, unitatea. Dar ceea ce îi scapă complet lui Dewey este tocmai ceea ce este *artistic*. Aici şi-ar putea găsi locul multe din argumentele partizanilor *Kunstwissenschaft*-ului. Singura diferenţă pe care o face Dewey între *estetic* şi *artistic* este accentul pe care îl pune pe plăcere în primul caz şi pe acţiune în cel de al doilea: plăcerea procurată de un datum este estetică; realizarea posibilităţilor lui este artistică (cf. *Experience and Nature*, cap. IX, *Art as experiences*, cap. III). Este vorba de accentuarea momentului tehnic, ceea ce este insuficient[21]. În realitate, toate criteriile lui Dewey sînt exclusiv „estetice", în sensul în care am încercat să-l precizăm mai înainte. De aceea vom folosi deseori acest termen în locul aceluia mai confuz definit de „artistic" pe care îl folosea Dewey crezînd că este astfel mai explicit.

§ 65. – CROCE ŞI DEWEY

În legătură cu cele spuse mai sus este semnificativ faptul că Dewey s-a aflat alături de Croce pentru a respinge o bună parte din principiile tradiţionale, ca diviziunea artelor, genurile literare, conţinutul romantic, moralismul, etc. De aceea, prezentînd opera lui Dewey, în „Critica", în 1940[22], Croce şi-a revendicat meritul de-a fi inspirat această atitudine. Dar şi mai semnificativ încă este faptul că, după război, în 1948, cînd „Journal of Aesthetics" a publicat articolul lui Croce[23], era însoţit de un răspuns al lui Dewey în care acesta din urmă afirma că era vorba de concepte familiare oricărui amator de artă, respirate într-un climat cultural foarte răspîndit la acea epocă. Cu alte cuvinte, Dewey nu bănuia că aceste climate pot avea una sau mai multe origini şi că ceea ce formează gustul ridică o serie de probleme complexe. Dewey declara că, dimpotrivă, el îşi datora formaţia estetică numai unuia dintre prietenii săi, un om foarte cult, A. C. Barnes[24], căruia i-a şi închinat dealtfel opera sa. El nu se interesa însă de originile culturii lui Barnes.

Fără îndoială că la originile culturii colecţionarului american, Mister Barnes, au stat recentele teorii europene ale formalismului figurativ şi, mai ales, rezultatele controversei dintre B. Croce şi

concepția heteronomă și retorică a artei[25]. Pentru Croce, dispozițiile artistice sînt înnăscute în fiecare dintre noi, chiar dacă, de foarte multe ori, ele se amestecă cu diverse interese și sfîrșesc prin a se transforma în activități diferite (cu caracter practic, logic). Și pentru Dewey orice om este un artist; în fond viața noastră este constant artistică, de îndată ce am atins o anumită plenitudine a experienței, oricare ar fi forma acestei experiențe. Vom vedea mai departe ce înțelege Dewey prin plenitudine. Pentru Croce, ca și pentru Dewey, arta este o dimensiune înnăscută a experienței, chiar dacă pentru Croce experiența este spirit, iar pentru Dewey natură: activitate ideală pentru unul, pragmatică pentru celălalt. Pentru ambii, însă, experiența originară este experiența imediată a lucrurilor individuale, empirice, a calităților unice. „Conștiința este prezența vie și importantă a calităților imediate ale semnificațiilor" (*Experience and Nature*, cap. III) și această individualizare este opera limbajului. Numai prin limbaj „evenimentele se transformă în obiecte, în lucruri dotate cu un sens" (cap. V). Cum să nu ne amintim atunci de Estetica privită ca Lingvistică a lui Croce? Dar tot de aici provine și diferența dintre cei doi. Pentru unul, cunoașterea prin artă și deci funcția limbajului, era intuitivă, — pentru celălalt ea este pragmatică, instrumentală. Apare și aici aceeași diferență pe care am menționat-o în legătură cu Santayana. În termeni lingvistici am spune că „expresia" este pentru Dewey *limbă*, iar pentru Croce *limbaj* (sau *cuvînt*). În cazul lui Croce intuiție pură, în celălalt caz, concept empiric (pseudoconcept); pentru unul efuziune, pentru celălalt comunicare.

De aici rezultă că noțiuni ca *experiență* (Dewey), *expresie* (Croce), *formă* (Fiedler) care sînt noțiunile cele mai semnificative pentru oricare sector al esteticii contemporane sînt formule analoage: ele precizează sensul *estetic*, nu *artistic* (într-un alt sector am întîlnit termeni ca „conținut", „sentiment", „valoare" etc.). Pe bună dreptate Croce se regăsea deseori în multe din tezele lui Dewey, iar Dewey la rîndul său se declara debitorul colecționarului Barnes, adică în fond, al școlii formaliste. Dar dintre toate aceste formule ale esteticii, aceea a lui Dewey (*Art as Experience*) este mai încăpătoare decît aceea a lui Fiedler și mai radicală decît aceea a lui Croce. De aceea, ea merită a fi luată în considerare cu multă atenție. Dar, deschide ea oare cu adevărat drumuri noi, sau, dimpotrivă, este numai un *caput mortuum* al Esteticii?

§ 66. – CE ÎNSEAMNĂ PENTRU JOHN DEWEY TERMENUL „ARTISTIC"

În conformitate cu criteriile doctrinei sale, Dewey recurge la conceptul de *interacțiune* între om și mediu pe care l-am întîlnit și la Santayana și pe care îl erijează în principiu al concepției sale pragmatice asupra experienței. Dar, a reușit el oare să deducă de aici un concept pozitiv al valorii artistice (sau estetice)?

Da, fără îndoială. Putem vorbi de o nouă cucerire specifică a esteticii, așa cum a fost ea elaborată treptat, în special din secolul al XVIII-lea pînă în prezent, de la raționaliști la formaliști — estetica fiind înțeleasă ca armonie, unitate, omogenitate și diferență, acord al facultăților, regularitate liberă, coerență, organicism, simultaneitate, plenitudine etc. — valori care în prezent se transferă din domeniul teoretic în domeniul practicii și, ca atare, sînt ca să spunem așa democratizate, nemaifiind considerate ca adecvate numai pentru o activitate speculativă, rară și privilegiată, ci și pentru viața de toate zilele.

Care este rezultatul particular al acestei anchete?

Printr-o cercetare răbdătoare, diversă și concretă, Dewey a căutat să descopere în experiența comună, într-o experiență oarecare, în mișcare, muncă sau joc, dar mai ales în contemplarea unui tablou, a unui spectacol etc., ceea ce este *estetic* (el spune „artistic"): tendința spre formă, spre ple-

nitudinea unitară, ceea ce echivalează cu echilibrul armonios dintre individ şi mediu. Ordine, simetrie, plenitudine, concentraţie unitară, sînt proprietăţi care amintesc pe acelea ale formalismului, dar acum ele nu mai sînt înţelese ca privilegii ale viziunii artistice. Un muncitor care lucrează, un pescar care-şi aruncă năvodul au un ritm al lor, o ordine intrinsecă, capabilă să dea unitate activităţii lor; dacă ea este bine îndeplinită, susţine Dewey, o acţiune, un gînd, o conversaţie, un act sau un gest pot fi unitare şi organice. Ca atare, ele constituie pentru cel ce le săvîrşeşte sau care le admiră, o limpezire, o intensificare, o concentrare a experienţei.

Cîţiva ani mai tîrziu, în 1939, Dewey a scris o „Logică" voluminoasă care relua unele din studiile sale anterioare şi în care el definea *cercetarea* ca fiind procesul de trecere de la o experienţă dispersată la o experienţă unitară, la o integrare a experienţei prin mişcări ordonate şi organizate. De aceea, orice experienţă este ritmică: pentru că ritmul este schema fundamentală a relaţiilor fiinţei vii cu mediul său. Dar el precizează că atunci cînd acest proces ritmic este considerat în completitudinea ciclului său, în fiinţa sa „ordonată în vederea unei completări", prin faptul că el constituie cucerirea unei totalităţi, — atunci avem o experienţă estetică. Părţile şi totul, mijloacele şi scopul, nu se mai separă atunci, iar experienţa nu se mai dezagregă, ci rămîne unitară. În *Experience and Nature*, Dewey definise „arta" ca fiind orice tehnică în stare să ajungă la un rezultat final şi care să reprezinte o valoare de care să ne putem bucura imediat; el aplica această definiţie la necesitatea vitală a jocului, a distracţiei sau a înfăpturirii[26]. „Orice proces material urmărit pînă la semnificaţii complete şi savurate" (cap. IX) este artă. În sfîrşit, el preciza că arta constituie „o activitate care este mai mult simultană decît alternativă fiind în acelaşi timp producţie şi consum" (*ibid.*) Latura cea mai interesantă a operei sale definitive, *Art as Experience*, este aceea în care sînt reafirmate, dezvoltate şi clarificate aceste concepte.

Dacă experienţa estetică este o experienţă de care ne putem bucura imediat, finală şi individuală, şi dacă ea rezultă dintr-o cercetare instrumentală, printr-un proces comunicativ, trebuie ca afirmarea artistică să fie instrumentală şi totodată gata de a fi consumată, să fie adică un proces de mediere şi de plăcere imediată. Pe această bază, el defineşte experienţa estetică drept un proces de cercetare (orice formă a conştiinţei este o cercetare) de care ne bucurăm imediat şi total (*consummatory fulfilment*). În timp ce întregul proces al unei acţiuni este conservat, în timp ce acţionînd sau admirînd avem mereu în faţa ochilor atît rezultatul cît şi diversele momente ale procesului, noi sesizăm caracterul finalist nu al lucrurilor, ci al experienţei lucrurilor, care constituie ea însăşi un tot, un rezultat. Experienţa îşi manifestă atunci din plin ritmul, care repetă ritmul Universului, şi faptul acesta ne procură o plăcere care este aceea a eliberării facultăţilor noastre care nu mai sînt îndreptate acum spre scopuri specifice şi care ne produc plăcere prin ele însele. Arta este astfel „o experienţă gustată datorită facultăţilor sale eliberatoare"; ea ne eliberează de aservirea faţă de lucruri şi ne dă sensul experienţei savurată ca atare. După Dewey, acest rezultat este comun experienţelor unui muncitor, unui dansator, unui artist etc.

Acesta este, pe scurt, modul în care Dewey priveşte problema artei. Cele cîteva indicaţii de mai sus au atras poate atenţia cititorului asupra faptului următor: autorul abordează, într-un chip curios, dată fiind cultura sa kantiană primită în tinereţe[27], numeroase şi grave probleme şi le atacă în modul cel mai puţin problematic şi dialectic ce poate fi conceput. Cine n-a recunoscut în concluziile sale „finalitatea formală subiectivă" a lui Kant? Poate că autorul este singurul care nu şi-a dat seama de acest lucru. Volumul lui Dewey ne oferă un ansamblu de consideraţii subtile şi pre-

ţioase, totodată coerente şi conforme unui principiu, dar *imediate*, ca un ansamblu de impresii fericite pe care autorul nu le defineşte şi nu le discută. Ele trădează urmele unei tradiţii culturale seculare (unitate, organicism, solidaritate simultană, finalitate subiectivă etc.), tradusă în termenii naturalismului pragmatic, dar retrăită în aşa fel încît ne face să ne gîndim la un amator de artă genial care ignorează complet problemele pe care le abordează, probleme care apar totuşi vizibil îndărătul temelor tratate.

Care este inconvenientul? — ne-am putea întreba. O metodă empirică, o cercetare spontană, o expunere făcută pe tonul unei conversaţii, pot fi mai eficiente decît analizele speculative.

Iată care este inconvenientul. Tot ceea ce spunea Dewey în *Art as Experience* este pertinent, dar nu pentru artă. Afirmaţiile sale sînt valabile pentru domeniul *estetic*, nu pentru cel *artistic*. Meritul lui Dewey constă aşadar, în a fi precizat sau confirmat criteriul plăcerii estetice, acela al oricărei experienţe trăită în plenitudine (*fulfilment*). Dar el nu spune încă nimic despre artă. Vorbeşte despre *frumuseţea* unei experienţe complete, fericite, care nu decepţionează[28]. Dar chiar în legătură cu experienţa ar mai trebui adăugate cîteva lucruri. Dewey a căutat să ne demonstreze într-o sută de pagini splendide că orice experienţă, mai ales cea practică, ajunge la valoarea estetică numai în momentul în care atinge plenitudinea. Dar nu ne putem împiedica să formulăm o îndoială şi să ne întrebăm dacă avem de a face cu o constatare sau cu un ideal.

Trebuie să recunoaştem că noţiunea de experienţă integrală, de rezultatul căreia ne bucurăm imediat, traduce în termeni empirici un ideal foarte apropiat de acela al umanismului german; ea constituie obiectul unei utopii optimiste pe care o vom studia mai departe în interferenţele sale sociologice[29]. „Naturalismul umanist" al lui John Dewey, ca şi „realismul critic" al lui Santayana nu se situează prea departe de idealismul umanist din *Scrisorile asupra educaţiei estetice* ale lui Schiller.

Pe de altă parte, examinată în structura sa logică, această integralitate sau plenitudine a experienţei estetice apare ca o analiză intelectualistă şi o recompunere arbitrară din punct de vedere fenomenologic a actului practic. În actul practic, mijlocul sau modalitatea tehnică a operaţiei este absorbită de scop şi devine una cu el. Fiecare din momentele operaţiei se pierde progresiv în rezultat; fiecare rezultat devorează procesul său şi se anulează precipitîndu-se spre un rezultat ulterior. De aceea, nici o activitate care să fie totodată practică şi estetică nu este posibilă. Plăcerea produsă de procesul complet al unei acţiuni nu poate să coincidă cu această acţiune. Ar trebui, pentru a ajunge aici, să izolăm ansamblul de mediul său. Dar aceasta nu ar mai însemna că acţionăm sau că acţionăm numai în idee. În acel moment nu ar mai fi vorba de experienţă estetică, ci de esteticism: o experienţă izolată şi suficientă în sine nu înseamnă altceva. Aproape toate exemplele date de Dewey sînt de acest gen, dar el nu-şi dă seama. Ne bucurăm de o acţiune îndeplinind-o, o consumăm în acţiune şi astfel facem din mijloc un scop, fără ca acest scop să înceteze a fi un mijloc. În acest caz, acţiunea nu mai este o acţiune, ci o exhibiţie: actul a devenit gest. Este vorba de un fel de narcisism vicios sau inocent: joc, dans, plăcere (reaua-credinţă de tipul Sartre nu este altceva). Copilăria aparţine acestui gen de narcisism[30]. Conchidem că experienţa ca acţiune nu poate fi decît *utilitară* ori *gratuită* sau „practică" ori „esteticism". Experienţa definită de Dewey ca estetică (artistică), faptul de a acţiona jucîndu-ne este tocmai acest act de narcisism, sau nu există. *Acţiunea* artistică nu există: nu există decît o *contemplaţie* artistică (estetică), iar „a contempla" din punct de vedere pragmatic echivalează cu izolarea, cu limitarea acţiunii, cu abstragerea sa din ansamblul interacţiunii naturale. Există conceptul unui *ideal estetic* (perfect, complet) numai dacă presupunem că am evitat orice abstragere, — fie abstragerea practică a mijloacelor separate de scop,

fie contemplarea unei sinteze mijloc-scop de care ne bucurăm imediat, dar separată de ansamblul experienței. În ambele cazuri ajungem la un ideal obținut dintr-o negație printr-o negație (clasicul *Aufhebung* hegelian). Dar, după părerea noastră, Dewey depășește prima abstragere căzînd însă într-a doua. El se eliberează de o negație numai ca să cadă într-o a doua, mai periculoasă încă. El nu-și dă seama că remediul oferit de el pentru imperfecția utilitară (actul — agrement) nu este estetică ci esteticism. Satisfacția estetică nu este compatibilă cu vigoarea acțiunii decît printr-o sinteză ideală. Acțiunea este penibilă sau nu mai este acțiune (este o exhibiție inocentă sau vicioasă care nu poate ajunge departe).

Vom spune atunci: acțiunea este cu atît mai penibilă cu cît ea se integrează mai mult în experiență ca un instrument; ea este cu atît mai plăcută cu cît se izolează mai mult de experiență ca mijloc și cu cît este mai puțin *conștientă* (conform definiției dată conștiinței de către Dewey). În ambele cazuri, ea contrazice idealul de perfecție propus de autor. În adevăr, problematica rezultată din examenul critic al studiului lui Dewey este complet deosebită de ceea ce năzuia autorul: este o opoziție a *contemplației* estetice față de *gîndirea* pragmatică și logică, și a *acțiunii* estetice față de acțiunea practică și utilitară, în fine, este deosebirea dintre un *ideal* „estetic" (acțiunea instrumentală și consumatoare, acțiunea-plăcere) și *realitatea* „artei" (care este o tensiune dialectică sau, mai exact, o alternativă continuă și insolubilă între instrumentul formal și rezultatele valorilor). Poate că conceptul și termenul de *tranzaction* introduse de J. Dewey în colaborare cu A.B. Bentley, începînd din 1945, ar fi mai potrivite[31]. Dar ar trebui să păstrăm cu fidelitate conceptului caracterele sale de adaptare, proces, aproximație, efort, care s-au atenuat prin noțiunea de *fulfiment*. Caracterele acestea s-ar potrivi mai degrabă artei ca experiență, adică experienței ca joc și nicidecum artei ca atare. O experiență artistică, chiar aceea de a savura o poezie de Leopardi ori de Mallarmé, sau, și mai bine, o piesă de Racine ori de Shakespeare, este mai degrabă o suferință, un efort decît o experiență plăcută. Pe bună dreptate unii teoreticieni subtili, precum Platon, Burke sau Nietzsche au apropiat-o de suferință, de o sfîșiere sufletească deosebită.

Dewey are mereu prezent în minte pericolul unei experiențe deslînate și incomplete, dar el consideră că de acest tip este experiența îngustă, utilitară, în care obsesia scopului anihilează bucuria acțiunii. El nu se preocupă de celălalt aspect al problemei: caracterul decadent al unei experiențe în care acțiunea procură plăcere prin ea însăși, o plăcere gratuită, fără scop practic. De ce? Orientarea spiritului său, grija de a se sustrage spiritului puritan, căutarea optimistă a fericirii, îl împiedică să vadă limpede lucrurile. „Acei care ar vrea astăzi să fie liberali concep bunurile intrinseci ca fiind mai degrabă de natură estetică decît religioasă sau intelectual contemplativă" constata Dewey în *Reconstruction in philosophy* (1920)[32], și el făcea ca acest ideal să fie și mai riguros respingînd orice deosebire dintre bunurile intrinseci și cele extrinseci. „Fericirea nu se află în reușită" scrie el mai departe. Dar ce reușită? El preciza: „Sensibilitatea și plăcerea estetică constituie cea mai mare parte a unei fericiri demne de acest nume". Am văzut însă care este natura acestei reușite, acestei plăceri.

Astfel, unitatea și plenitudinea experienței care rezolvă deosebirea utilitară dintre mijloc și scop, dintre extrinsec și intrinsec, îl duce la o experiență considerată ca o satisfacție, la auto-producerea plăcerii de către mijloc considerat ca scop. Definind *fulfilment*-ul ca sănătatea realului, autorul nu bănuiește că aceasta poate deveni o maladie. Din această cauză, naturalismul său umanist poate cădea într-un veritabil naturalism de estet. El definește arta ca „o evaziune spontană și o consolare omenească într-o lume obosită și dificilă" (*Exp. and Nat.*, cap. III), și astfel, el conchide că „arta, adică această formă de activitate care-și

propune intenţii capabile de o posesiune de care să ne bucurăm imediat, este plenitudinea absolută a naturii. Ştiinţa este probabil o servitoare care conduce evenimentele naturale spre această fericită încheiere" (*Art as Experience*, p. 34 şi *Experience and Nature*, cap. IX). Aceasta înseamnă că dintr-un anumit moment frumosul devine întru totul acea „finalitate formală obiectivă", acel „realism al finalităţii naturale" de tip Schelling pe care Kant l-a respins ca dogmatic (*Critica puterii de judecată*, § 58). Este adevărat că Im. Kant era rigorist şi pietist, aşa cum Dewey nu vrea să fie, dar tocmai de aceea ar fi trebuit să ţină seama de Kant. Lui Croce care îi reproşase că şi-a clasificat rău conceptele din punct de vedere istoric, Dewey îi răspunde că volumul lui C. Barnes îi oferise deja acest clasament „predigerat" (este cazul să o spunem). Rezultă însă că ignorarea lui Kant a însemnat în acest caz pentru Dewey a se ignora pe sine însuşi, a nu-şi da seama de ceea ce îl împingea împotriva puritanismului, a nu discuta valoarea dogmatică mai mare sau mai puţin mare a tezelor sale şi a cocheta oarecum cu o anumită teologie. Acestea sînt primejdiile naturalismului.

§ 67. – ALFRED WHITEHEAD (1861–1947) ŞI NATURALISMUL ESTETIC

Naturalismul lui Santayana şi Dewey se regăseşte şi la alţi reprezentanţi ai lumii anglo-saxone. Aceştia l-au orientat însă într-un sens mai puţin umanist, dar mai organicist şi cu totul metafizic.

Acesta este cazul lui Alfred Whitehead (1861—1947), unul din filosofii contemporani cei mai cunoscuţi, renumit pentru studiile sale de logică matematică (*Principia mathematica*, în colaborare cu B. Russel, 1930—1933). Deşi a decedat de curînd, el a fost un spirit format în ambianţa ultimilor ani ai secolului al XIX-lea, în domeniul în care reacţia împotriva dogmatismului teoriilor mecaniciste ale ştiinţei se manifesta prin contingentism, empiriocriticism, pragmatism şi intuiţionism. Era vorba de o reacţie generală împotriva abstracţiunilor intelectului, de data aceasta nu în domeniul literar şi filosofic (ca în prima jumătate a secolului al XIX-lea), ci în domeniul ştiinţific, chiar în lumea abstracţiunilor. Faptul aceasta a condus în general la o viziune mai degrabă organicistă decît asociaţionistă sau mecanicistă a lucrurilor. Cosmologia cea mai îndrăzneaţă propusă în sensul acestei orientări a fost aceea a lui H. Bergson (*L'Evolution créatrice* datează din 1907, dar ea a fost pregătită prin eseurile sale celebre, publicate la sfîrşitul secolului trecut).

Între Bergson şi Whitehead a existat o profundă stimă reciprocă. Bergson plecase de la rezultatele psihologiei şi ale biologiei recente. La rîndul său, Whitehead afirma: „este de asemenea posibil să ajungem la o concepţie organică a lumii, dacă plecăm de la noţiunile fundamentale ale fizicii moderne, în loc de a pleca... de la psihologie şi fiziologie"[33]. Aceasta a şi încercat să facă, mai ales în lucrarea *The Concept of Nature*, 1920[34]. Pe de altă parte, Bergson încercase şi el să pună de acord recentele teorii fizico-matematice ale relativităţii cu viziunea organicistă (*Durée et simultanéité*, 1922). Whitehead a dus la bun sfîrşit metafizica sa în *Process and Reality* (1929) şi *Adventures of Ideas* (1933). În toate operele sale elaborate cu material ştiinţific se află cîte ceva care să ne intereseze din punct de vedere estetic[35].

Cunoaştem ce loc deţine interesul pentru artă la naturaliştii americani. Deşi mai puţin evident, el nu este totuşi mai puţin profund decît la idealiştii europeni. În sistemul lor, arta joacă întotdeauna un rol decisiv. Am văzut începuturile unei asemenea atitudini la Santayana şi dezvoltarea ei la Dewey. Vom vedea acum efectele la Whitehead. Naturalismul american ajunge la rezultate ciudat de platoniciene.

Într-o lucrare asupra gîndirii ştiinţifice (*Science in the Modern World*), Whitehead împrumută citate din poeţi ca Wordsworth şi Shelley pentru a demonstra că acea concepţie despre lumea fizică

proprie romantismului a fost mai demnă de crezare decît cea pe care ne-o oferă abstracţiile ştiinţei mecanice. „Shelley şi Wordsworth aduc amîndoi o mărturie puternică afirmînd că natura nu poate fi separată de valorile ei estetice şi că aceste valori provin într-un anumit fel din prezenţa cumulativă a întregului în diferitele sale părţi" (*Op. cit.*, cap. V). Whitehead precizează astfel semnificaţia esteticii în acelaşi sens ca Dewey: coprezenţa totului şi părţilor în procesul organic al realului. Realitatea este un tot alcătuit din evenimente, din fapte actuale; fiecare fapt este un proces şi fiecare proces este un proces de unificare. „Un eveniment izolat nu este un eveniment, deoarece fiecare eveniment este o parte a totului şi el semnifică acest tot"[36], astfel încît „fiecare *fapt actual* este un episod de experienţă estetică". Realul este frumos: el este reglementat de principiul „multiplu şi unu". Pentru a înţelege fizica trebuie să te iniţiezi în poezie, declara altădată F. Schlegel (*Ideen*, 99). Viziunea lui Whitehead contrazice rezultatele ordinare ale mecanicii, dar nu şi concluziile teoriilor recente ale fizicii (Einstein, Planck, De Broglie, Rutherford, Bohr etc.) care se pretează unei interpretări în sensul unui pitagorism organic. În felul acesta, filosofia reacţionează împotriva abstracţiunii ştiinţifice, dar este în acelaşi timp rezultatul acesteia. Tezele lui Whitehead provin toate din noţiunile fizicii. Concluzia este un naturalism estetic.

Abstracţiunile se corijează prin unitate: Whitehead respinge deosebirea dintre timp şi spaţiu, timp-spaţiu şi energie, număr şi proces, mijloc şi scop, organism şi mediu şi, de asemenea, „bifurcaţiile" subiect şi obiect, suflet şi corp, gîndire şi sentiment etc. *Interrelaţia* lui Whitehead vine în întîmpinarea *interacţiunii* lui Dewey: ambele reflectă şi dezvoltă acea poziţie antidualistă şi acea concepţie evoluţionistă a raţiunii pe care o afirmase Santayana în America. Nu degeaba, Whitehead, cetăţean englez, a trecut de la Universitatea din Londra la Universităţile americane din Harvard, Cambridge şi Massachusetts şi a rămas în America

timp de douăzeci de ani, cu începere din 1924, ca în propria sa patrie. Numai în acest climat şi-a putut el dezvolta deplin gîndirea metafizică.

Universul este un tot viu, alcătuit din energie, iar energia un *sentiment inconştient* nu prea deosebit de *percepţiile* lui Bacon şi de *micile percepţii* ale lui Leibniz[37], sau chiar de *sensus rerum* a lui Campanella, dar cu ajutorul ştiinţei unor Planck, Rutherford şi Bohr.

Noi luăm cunoştinţă de părţile universului printr-un efect de *prehensiune* inerent participării organice la tot. Frumuseţea este organizarea evenimentelor şi deoarece fiecare eveniment *simte*, „cuprinde" pe celelalte, de fiecare dată cînd se produce o congruenţă de mai multe „prehensiuni", aceasta are ca rezultat o creştere în intensitate a *feeling*-ului: frumuseţea este viaţă. Aici, Whitehead a suferit cu siguranţă influenţa lui Bergson. Dar inspiraţia sa a fost întotdeauna eminamente matematică sau fizico-matematică şi nu psiho-biologică. El a conceput conexiunea organică a universului ca o proprietate estetică în sensul platonician exprimat în *Timeu:* formele, tipurile de realitate, considerate ca ritmuri, repetiţiile numerice în devenirea naturală, vibraţiile ordonate de *cuante* de lumină. În *Notele autobiografice* ale lui Whitehead[38] citim o frază care aminteşte de o alta a lui Dewey, citată mai sus, şi care urcă în timp pînă la Platon: „Frumuseţea morală şi estetică este scopul existenţei". Este vorba de o dedicaţie adresată soţiei sale, dar pentru Whitehead ea se extinde la întregul univers.

Un gînditor, care nu s-a ocupat niciodată în mod special de problemele artei, confirmă astfel tot ceea ce alţi gînditori europeni şi americani arătaseră înaintea lui în acea epocă: un viu interes *estetic* pentru frumuseţea experienţei naturale şi omeneşti.

Şi în *Science et méthode* de Henri Poincaré (1908) putem citi pagini despre frumuseţea înţeleasă ca „armonie a lumii", ca simplitate, economie a naturii sau perfecţiune. Dar este ciudat că

acest comportament interpretativ a avut un carac-

ter mai naturalist în Europa (Whitehead este european) şi mai umanist în America. Aici prevalează problema valorii. Este vorba totuşi de un comportament tipic platonician: frumosul (ordinea organică, proporţiile armonioase, *simetria*) salvează experienţa (şi, prin aceasta, în mod indirect arta). Ne gîndim îndeosebi la acel Platon definitiv care a scris *Fileb, Legile, Timeu.*

NOTE
la capitolul IX

[1] Vezi de asemenea: *Three philosophical Poets: Lucretius, Dante and Goethe,* Cambridge, Mass., 1910; *The mutability of aesthetic categories,* „Philosophical Review", vol. 34 (1925), pp. 281—291; *Obiter Scripta, Lectures, Essays and Reviews,* New York, Schribner's Sons, 1936.

[2] W. Dilthey, *Beiträge zur Lösung der Frage vom Ursprung unseres Glaubens an die Realität der Aussenwelt,* etc., 1890, Ges. Schr., vol. I, pp. 90 şi urm., M. Scheler, *Die Formen des Wissens und die Bildung,* 1925; *Erkenntnis und Arbeit,* 1926.

[3] Drake, Lovejov, Pratt, Rogers, Santayana, Sellars au contribuit la acest volum. Mişcarea Realismului critic, începută în 1916, s-a născut în opoziţie cu cea a idealismului lui Royce, dar se distinge de „neorealism". Cf. Ch. A. Baylis, *Le donné et la connaissance perspective,* în vol. „L'activité philosophique contemporaine en France et aux Etats-Units", editat de M. Farber, I, P.U.F., 1950; N. Bosco, *Neorealismo e Realismo Critico americano,* în „Filosofia", 1952, Nr. 2.

[4] A. D. Aiken, *G. Santayana: Natural historian of symbolic form,* în „The Kenyan Review", 1953, Nr. 3.

[5] *Journal of Comparative Literature,* I, aprilie 1903, pp. 191—195.

[6] Asupra pragmatismului şi esteticii vezi Kate Gordon, *Pragmatism in Aesthetics,* în „Essays. Philosophical and Psychological: in Honour of W. James", New York, 1908. Asupra gîndirii americane în general, vezi H. W. Schneider, *Histoire de la philosophie américaine,* Paris, 1955; J. L. Blau, *Movimenti e figure della filos. americana,* edit. „La Nuova Italia", 1958.

[7] Cf. Santayana, *Character and opinion in the U.S.A.,* trad. ital. în *Il pensiero americano e altri saggi,* edit. Bompiani, Milano, 1939.

[8] *Art as experience,* 1934 (trad. ital., edit. „La Nuova Italia", 1951). J. Dewey se ocupase deja de problema artistică în *Experience and Nature,* 1925 (trad. ital., edit. Paravia) şi în *Art as Education,* 1934. S-a ocupat de problemă şi după aceea. Vezi: *Construction and Criticism,* New York, Columbia Univ. Press, f.d.; *Aesthetic Experience as a primary Phase and as an artistic Development,* în „Journal of Aesthetics", 1950, Nr. 1.

[9] *Logic, The Theory of Inquiry,* 1938 (trad. ital., edit. Einaudi, 1948). Opera concluzionează şi sistematizează rezultatele lucrărilor sale de logică precedente care au dat naştere la ceea ce numim şcoala din Chicago: *Theory of Valutation,* The Univ. of Chicago Press, 1939; vezi de asemenea eseurile asupra valorii în *Problems of Men,* 1947 (trad. ital., edit. Laterza, 1950). Dewey s-a interesat de asemenea de problemele pedagogice. Principalele sale lucrări, în afară de cele citate deja: *Democracy and Education,* 1916; *Reconstruction in Philosophy,* 1920, toate traduse în italiană. Asupra gîndirii lui John Dewey vezi: H. W. Schneider, *Histoire de la philosophie américaine,* Paris, 1955; G. de Ruggiero, *op. cit.,* pp. 63—87; S. Hook, *La place de Dewey dans la pensée moderne,* în „L'activité philos. contemp. aux Etats-Units", de M. Farber, P.U.F., Paris, 1950; A. Visalberghi, *John Dewey, Florenţa,* în „La Nuova Italia", 1951; E. Paci, *La filosofia contemporanea,* edit. Garzanti, Milano, 1957, cap. VI; P. Ginester, citat; J. L. Blau, citat; C. Metelli di Lallo, *La dinamica dell'esperienza nel pens. di D.,* Liviana, Padova, 1958; M. E. Curti, *Storia d. cultura e d. società americana,* edit. Neri-Pozza, 1959.

[10] Vezi eseul lui S. C. Pepper, *Some questions on Dewey's aesthetics,* în culegerea dedicată lui J. Dewey: *The Philosophy of John Dewey,* de A. P. Schilpp, Northwestern University, Evanston and Chicago, 1939, pp. 371—389. Există numeroase eseuri interesante asupra lui John Dewey, scrise de critici americani, cum ar fi: G. Boas, *Communication in Dewey's Aesthetics;* Van Meter Ames, *John Dewey as Aesthetician;* S. C. Pepper, *The Concept of Fusion in Dewey's Aesthetic Theory,* toate apărute în „Journal of Aesthetic and Art Criticism", XII, Nr. 2, dec. 1953. În Italia, recent: D. Formaggio, *L'estetica di J. D.,* în „Rivista crit. di st. d. filosofia", 1951, IV; R. Cantoni, *J. D. e l'estetica,* în „Il Pensiero critico", 5, 1952; N. Petruzzellis, *L'arte come esperienza nella concezione di J. D.* (în *Filosofia dell'Arte,* 1952); E. Paci, *L'esperienza e la relazione nell'est. di J. D.,* în „Tempo e relazione", Torino, 1954; G. Scalia, *D. e la più recente cultura estetica italiana,* în „Galleria", IV, dec. 1954; A. M. Tamme, *A critique of J. Dewey Theory of Fine Art in the Principles of Thomism,* Washington, Catholic University of America Press, 1955; D. Pesce, *Il concetto dell'arte in Dewey e in Berenson,* Florenţa, 1956; de acelaşi autor: *L'estetica inglese e americana del Novecento,* în culegerea „Momenti e problemi di storia dell'Estetica", edit. Marzorati, Milano.

[11] Cf. Santayana, *Egotism in German Philosophy,* 1916; vezi de asemenea: *Character and Opinion in the U.S.A.,* citată.

[12] J. Babbitt: *The New Laokoon,* 1910; *Democracy and Leadership,* 1924; *Humanism, An Essay at Definition,* 1930; P. E. More *Schelburn Essays* (1904—1923), 14 volume de

eseuri: *The Demon of the Absolute*, 1923; *Aristocracity and Justice*, 1915, *Platonism* 1917; N. Forster, *American Criticism*, 1928; *The American Scholar*, 1929; *Humanism and America*, 1930; Towards Standars, *A Study of the Present Critical Movement in the American Letters*, 1930; *The Aesthetic Judgement and the Ethical Judgement*, 1941.

[13] Santayana tratează despre Neoumanism în eseul: *The Genteel Tradition at Bay*, 1931, în care el se raliază tradiţiei literare aristocratice americane. El vorbise de ea în *The Genteel Tradition in American Philosophy*, 1913. El îi vede originea în „conştiinţa torturată" a Calvinismului, constînd într-o conştiinţă a păcatului din care se naşte sentimentul unei capacităţi de mîntuire privilegiată. Asupra a ceea ce noi numim tradiţia aristocratică, care domina spre sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului nostru, vezi G. E. de Mille, *Literary criticism in America*, New York, 1931; P. I. Carpenter, *The Genteel Tradition, a reinterpretation*, în „New England Quarterly", XV, sept. 1942, pp. 427—443; H. Mumford Jones, *The Theory of American Literature*, Ithaca, New York, 1948, pp. 384—423. Se pot găsi texte asupra acestei critici în culegerea lui W. Morton Payne, *American Literary Criticism*, 1904. În italiană vezi scurtul eseu al lui W. Van O'Connor, *La critica letteraria in America*, 1900—1950, Roma, 1955.

[14] Această terminologie este astăzi obişnuită, Cf. V. Verra, *Il Naturalismo umanistico sperimentale di J. Dewey*, în „Filosofia", 1950, pp. 198—227.

[15] *Art as experience*, p. 162; citatele sînt luate din traducerea italiană din 1951.

[16] G. Leibniz, *Discours de métaphysique*, 1686.

[17] G. Leibniz, *Testamen anagogium*, Gehr. VIII, p. 270.

[18] G. Leibniz, *Initia et spec. scient. novae gen.* Gehr. VII, p. 73.

[19] Dewey a vorbit în *Experience and Nature*, 1925, cap. IX, de „experienţa ca artă".

[20] Peste tot el respinge orice concept de artă ca subiectivitate, ca „expresie a sentimentului", cf. *op. cit.*, cap. IX.

[21] Această insuficienţă o regăsim şi în teoria valorilor a lui Dewey, cum a remarcat recent M. W. Boyer (*An Expansion of Dewey's Groundwork for a General Theory of Value*, în „Journal of Aesth.", XV, sept. 1956, Nr. 1.). În adevăr Dewey s-a oprit îndelung asupra evaluării din punct de vedere instrumentalist (*appraisal*) a lucrurilor dotate cu finalitate, ca operele de artă, dar insuficient asupra aprecierii imediate şi directe (prizing) a simplelor date ale experienţei. Calităţile experienţei, satisfacţiile imediate, afecţiunile, „distracţiile" nu devin „valori" pentru el înainte de a intra într-un sistem de anticipare pragmatic, raţional. Boyer a încercat să umple acest gol printr-o obositoare extindere a principiilor date de Dewey în *Theory of valuation*, 1939, în *Some Questions about Value*, 1944, şi în *The Field of Value*, 1949, dar după părerea noastră, cu un rezultat slab. Chiar principiile acestei „theory of value" împiedică rezolvarea. Între timp nimic nu ne obligă să ne limităm la aceste postulate care nu sînt singurele postulate

ale lui Dewey. Primul din aceste eseuri a fost scris în vederea aderării la mişcarea *Enciclopedy of Unified Science*, şi expune o vedere strict behavioristă; mai înainte Dewey a tratat problema într-o manieră mai largă şi complexă, cu toate că mai puţin tehnică. Putem spune în rezumat că Dewey a subordonat totdeauna nu numai *prizing*-ul *appraising*-ului, dar şi *appraising*-ul *fulfilment*-ului (adică unei „interacţiuni" complete). În teoria sa a evaluării el a tratat aproape exclusiv judecata valorii „ipotetice" (*appraising*); în ceea ce priveşte judecata „categorică" de apreciere imediată (*prizing*) trebuie cercetate desigur paginile lucrării *Experience and Nature*, 1935 (cap. III), iar pentru judecata „disjunctivă" de interacţiune completă (*fulfilment*) trebuie căutat fie în *Experience and Nature* fie în *Art as Experience*, 1934. Desigur o operă de artă, considerată în ceea ce priveşte travaliul tehnic, cade sub incidenţa gîndirii ipotetice (*means-ends*, cauză şi efect, mijloc şi scop), dar nu în ceea ce priveşte experienţa artistică. Aceasta din urmă, ca şi experienţa estetică, este obiectul unei gîndiri disjunctive şi depinde de criteriul integralităţii, sau reciprocităţii de acţiune, adică principiul frumosului (Vezi în legătură cu aceasta eseul nostru *La problematicità del naturalismo contemporaneo e il pensiero di J. Dewey*, în „Giornale critico della filosofia italiana", 1958, Nr. 2.

[22] Dare de seamă conţinută acum în *Discorsi di varia filosofia*, Bari, 1945, vol. II, pp. 112 şi urm. Vezi P. Romanell, *A Comment on Croce and Dewey's Aesthetics*, în „Journal of Aesth.", VIII, 1949; A. de Maria, *Croce e Dewey*, în „Filosofia", 1958, Nr. 2.

[23] Croce va publica un al doilea articol, *Dewey's Aesthetics and the Theory of Knowledge* în aceeaşi revistă, vol. XI, Nr. 1, 1952, şi de asemenea în „Quaderni della Critica", Nr. 16.

[24] A. C. Barnes, *The Art in Painting*, New York, 1928, *Art and Education*, The Barnes Foundation, 1947, antologie de eseuri ale lui Barnes şi ale altora, prefaţate de J. Dewey. Dewey i-a dedicat lui Barnes lucrarea sa *Art as Experience*.

[25] Asupra succesului lui B. Croce în America vezi G. N. Orsini, *Note sul Croce e la cultura americana*, în numărul special al revistei „Letterature Moderne", Milano, 1953, consacrat lui Croce; L. Bergel, *Croce in America*, în „Spettatore Italiano", vol. VI, Nr. 11, nov. 1953.

[26] *Experience and Nature*, cap. III (trad. ital., edit. Paravia, Torino, cu o introducere de N. Abbagnano). Opera lui J. Huizinga, *Homo ludens* (trad. ital., 1946, edit. Einaudi) asupra civilizaţiei ca joc, este de asemenea din aceeaşi epocă. Cf. G. Morpurgo-Tagliabue, *Le opinioni sulla storia di J. Huizinga*, în „Rivista di storia di filosofia", Milano, 1949, n. 2.

[27] În 1883 el a susţinut teza de doctorat pe tema judecăţii la Kant. Cf. H. W. Schneider, *op. cit.*, p. 386.

[28] St. C. Pepper şi-a dat seama de această diferenţă: frumosul este armonie şi plenitudine, arta este altceva.

După părerea sa, arta este mai cu seamă o experiență intensă, care implică *conflict* (practic) și *analiză* (logică), două aspecte diferite ale „esteticii". St. C. Pepper este unul dintre cei mai remarcabili autori ai școlii naturaliste americane, și regretăm că trebuie să ne limităm la a-l trata pe scurt. Vezi mai departe § 108.

Diferența dintre „estetic" și „artistic" este recunoscută și de C. J. Ducasse, alt autor naturalist, precursor al lui Dewey: vezi C. J. Ducasse, *The Philosophy of Art*, New York, 1929. Cf. numărul XIII, sept. 1952, al revistei „Philosophy and Phenomenological Research" care îi este dedicat. Pentru Ducasse, *frumosul* (ceea ce noi numim estetic) este plăcerea care ia naștere dintr-o interacțiune subiect-obiect, proiectată ca o calitate a lucrurilor, un agreabil obiectiv, ca și pentru Santayana. *Arta* este expresia sentimentului, un limbaj de sentimente.

[29] Vezi mai departe § 80. Asupra valorii eminamente morale a filosofiei artei a lui J. Dewey, vezi J. Edman, *Dewey and Art*, în volumul „J. Dewey, Philosopher of Science and Freedom", un simpozion editat de P. Hook, New York, 1950.

[30] În legătură cu aceasta vezi: G. Morpurgo-Tagliabue, *L'essenza estetica e l'odierna filosofia dell'arte*, în actele celui de-al XVI-lea Congres național de Filosofie, Bologna, 1953.

[31] J. Dewey și A. B. Bentley, *Knowing and the Known*, Boston, The Beacon Press, 1949. Aproape toate capitolele au fost publicate din 1954 în diferite reviste. Termenul „tranzacție" este folosit de asemenea în 1949 în eseul *The Field of Value*, „Value a Cooperative Inquiry", editat de R. Lepley, New York, Columbia University Press, 1949. Pentru conceptul de *tranzacție*, vezi A. Visalberghi, *op. cit.*, cap. I, III; și de același autor, *Il concetto di transazione*, în culegerea „Il pensiero americano contemporaneo", prin grija lui F. Rossi-Landi, vol. I, edit. Comunità, 1958.

[32] Cap. VII, trad. ital., 1931, edit. Laterza, Bari, p. 178.

[33] A. Whitehead, *Science in the modern World*, 1925, Cap. IX. Lucrarea a fost tradusă în italiană în 1926 (edit. Bompiani), în franceză în 1930 (edit. Payot).

[34] Trad. ital., (Einaudi, 1948); Whitehead a publicat anterior: *Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Londra, 1919.

[35] Vezi volumul ce i-a fost consacrat de *Library of Living Philosophers*, sub direcția lui P. A. Schlipp, *The philosophy of A. N. Whitehead*, Tutodon Publishing Co., New York, 1941. Această lucrare conține o amplă bibliografie un eseu autobiografic a lui Whitehead, alte scrieri ale sale și studii critice de diverși autori asupra gîndirii sale. Despre metafizica științifică a lui Whitehead vezi: J. Wahl, *La philosophie spéculative de Whitehead*, în „Revue philosoph. de la France et de l'Etranger", 1931, CXI; R. Das, *The Philosophy of Whitehead*, Londra, 1937; F. Cesselin, *La philosophie organique de Whitehead*, Paris, 1950; G. de Ruggiero, *Whitehead e la dottrina delle scienze naturali*, în „Filosofia del Novecento", edit. Laterza, 1950; E. Paci, *Il pensiero scientifico*, edit. Sansoni, 1950, pp. 79—88. *Presentazione di Whitehead*, în „Aut.-Aut", Nr. 12, 1952; *Tempo e relazione*, Torino, 1954; *La filosofia contemporanea*, Garzanti, Milano, 1957, cap. VI; L. Actis Perinetti, *Studi su Whitehead*, în „Filosofia", 1952, Nr. 2, 1954; C. Orsi, *La filosofia dell'organismo di A. W.*, Neapole, 1955. Pentru estetică: R. Assunto, *La forma e l'arte*, „Rassegna di filosofia", 1956, Nr. 4, 1957; A. H. Johnson, *A. N. Whitehead Theory of Intuition*, în „Journal of General Psychology", 37 (1947), pp. 61—66; C. Hoffmann, *Whitehead's Philosophy of Nature and Romantic poetry*, în „Journal of Aesth.", X, 1952, nr. 3.

[36] A. Whitehead, *The Concept of Nature*, 1920, trad. ital., edit. Einaudi, p. 128.

[37] Cf. Whitehead, *Science and m. W.*, Cap. III.

[38] În volumul citat de P. A. Schilpp.

X. ŞCOALA CRITICĂ ŞI ŞCOALA SEMANTICĂ

§ 68. – I. A. RICHARDS (n. 1893)

Influenţa platoniciană pe care am constatat-o la naturaliştii americani (antiplatonicieni, totuşi, ca intenţie) poate fi regăsită şi în alte doctrine legate de un anumit mediu şi de o anume orientare culturală. Am greşi, deci, dacă am crede că, în urma unor numeroase grefe şi din cauza diverselor curente de care este străbătută, estetica americană a secolului al XX-lea nu ar avea un fond omogen şi original. Fondul comun apare mai conturat la gînditorii de factură naturalistă (Santayana, Dewey şi Whitehead) şi el constă în conceptul de valoare şi în consecinţă, în felul în care este privită funcţia artei ca un acord de interese, o conciliere a diverselor tendinţe, o integrare unitară a experienţelor într-un ideal de moralitate nonrestrictivă faţă de interdicţiile puritane ale aşa-numitelor *Genteel Tradition* şi *New Humanism* ale secolului al XIX-lea. Aşadar, problema valorii şi, deci în esenţă, a întrebării *„pentru ce"*, care se pune în artă, este aceea care constituie fondul oricărei cercetări; natura acestui empirism este axiologică. Lucrurile stau tocmai invers însă în diversele curente ale esteticii europene. Şi faptul acesta nu este valabil numai pentru curentele naturalist, empirist sau organicist pe care le-am discutat pînă acum, ci şi pentru curentul semantic, de dată mai recentă, care operează cu o metodă diferită, dar în acelaşi spirit.

„The business of the poet... ist to give order and coherence, and so freedom, to a body of experience", scria I.A. Richards în 1926 (*Science and Poetry*), principiu pe care el îl expusese şi ilustrase în 1924 (*Principles of Literary Criticism*)[1]. Arta procură soluţii şi emoţii, aptitudini extrem de profitabile pentru organizarea noastră psihică. Aspectul pozitiv al artei constă în a da satisfacţie diferitelor impulsuri, în a le concilia cît timp ele se află încă în starea de „dispoziţii" (*Principles*, p. 112). Oricine poate să observe înrudirea care există între aceste concepte şi conceptele numite „raţiune" la Santayana, „experienţă" sau „interacţiune" la Dewey şi „organicism" la Whitehead. Gîndirea lui Richards care a fost contemporan cu aceşti gînditori, nu vine din modul naturalist al acestora de a pune problema; valoarea pe care Richards o atribuie artei sau cel puţin aceea spre care înclină nu este însă diferită: este o valoare de totalitate armonioasă, de plenitudine, de integralitate vitală. Nici pentru el arta nu este o deviere de la experienţa ordinară; arta nu iese din ordinea practică, ea nu este nici dezinteresare, nici joc, şi nici contemplaţie sau intuiţie. Ea constituie un grad superior, o dezvoltare a experienţei ordinare, aşa cum este şi viaţa noastră. Şi ea acţionează în sensul facilităţii vieţii, a plenitudinii, împotriva inhibiţiilor şi a interdicţiilor[2].

Nu ne putem împiedica să ne gîndim la vitalismul unui Guyau. „Cu cît trăim mai mult şi cu cît ne ridicăm mai multe obstacole în faţă, cu atît mai bine" (*Science and Poetry*, p. 42; a se vedea şi *Priciples*, pp. 47—51). Dar vitalismul capătă acum un nou accent: sensul metaforic al vieţii a dispărut, iar principiul raţional al perfecţiunii care îi stătea la bază este mai puţin evident (economie, rezultat maximum, convergenţa efectelor etc.) şi prevalează acum asupra interesului psihologic. Arta nu este decît o amplificare şi o rafinare a experienţei. Artistul este în măsură să exploateze un vast cîmp de experienţă, mult

mai vast decît acela al omului normal care este de obicei constrîns să reprime o mulțime de impulsuri sau să-i suprime cu totul anumite părți pentru a putea trăi în mod coerent. Imaginația cu care sînt dotați artiștii le permite să concilieze tendințele, care în viața de toate zilele sînt depărtate între ele ori sînt contradictorii, sau să izoleze ori să ilumineze elementele pe care de obicei noi le incorporăm sau le întreținem în situații de ansamblu și prin aceasta nu le percepem decît în mod sumar. Imaginația permite purificarea lor. „Frumusețea" este capacitatea de a produce armonie între tendințe opuse, aptitudine pe care Richards o numește *synaesthesis*[3]. Acest echilibru de elanuri contrare provoacă o anumită neutralizare care constituie ceea ce numim „dezinteresarea" estetică[4].

„Dezinteresarea" este integrarea mai multor interese. De aceea frumosul și binele coincid (în sens platonician) pe baza definiției dată conceptului de *synaesthesis*. Valoarea artei constă în gradul de organizare și de libertate pe care o provoacă în noi. Diferența dintre o artă de bună calitate și o artă de mai slabă calitate se va manifesta în nivelul mai mult sau mai puțin ridicat al impulsurilor concordante și în amploarea și complexitatea armonizării lor (cf. *Principles*, cap. XI—XV; *Science and Poetry*, cap. II—IV). Stările mentale care au cea mai mare valoare sînt cele care implică coordonarea celei mai întinse și mai cuprinzătoare activități precum și conflictul cel mai slab și cea mai mică privație (*Principles*, p. 59). În adevăr, metoda critică pe care o propune Richards constă într-un examen al stimulilor fiziologici și al efectelor psihologice (*suspense*, starea organizării mentale, efecte terapeutice etc.) pe care opera de artă le pune în mișcare (a se vedea *Foundations*, p. 63). Este evident însă că, dată fiind infinita varietate a impulsurilor și activităților omenești, nici o combinație sau sinteză nu poate avea pretenția unei superiorități absolute. Totodată, împrejurarea este subordonată acceptării

acestui criteriu de evaluare sau de definire a frumosului (care, după cum vom vedea, n-are nici pentru Richards o valoare absolută, ci doar preferențială).

În legătură cu aceasta, trebuie să ținem seama de faptul că dacă *Principles of Literary Criticism* au avut o atît de mare influență în lumea criticii literare și au constituit baza a ceea ce se va numi mai tîrziu *New Criticism*[5], formularea principiului estetic conținut în această operă prezintă încă un aspect dogmatic și dacă ea a avut o mare influență în domeniul literar, influența sa în domeniul științei a fost mai redusă. Mica lucrare care a urmat, scrisă în colaborare cu Ch. Ogden și J. Wood, în care el face un rezumat critic al diverselor definiții date „frumosului" (*The Foundation of Aesthetic*, 1925)[6], a fost aceea în care Richards a precizat bazele poziției sale estetice personale. Această poziție este pozitivistă și pluralistă. Diferitele definiții ale frumosului nu se exclud, dar permit o separare a diverselor zone de valoare. Astfel, definiția dată conceptului de „beautiful" ca „synaesthesis" conținută în *Principles* nu este considerată ca exclusivă, ci se întîlnește cu alte definiții uzuale ale frumosului, tot atît de legitime. Ea este preferată de autor numai ca fiind cea mai eficientă din punctul său de vedere, adică din punct de vedere al tendinței naturaliste, dominantă la empiriștii americani din acea vreme.

Astfel corectată, putem privi definiția conținută în *Principles* ca exemplară în ceea ce privește formularea unei teze pe care o putem considera că este comună lui Richards și autorilor citați mai sus. Aceasta pentru că el se situa mai aproape de vechea tradiție empiristă europeană (Richards era englez) și pentru că și-a propus o problematică mai bogată și mai complexă decît contemporanii săi. Reducînd arta la experiență, gînditorii naturaliști nu țineau seama de un fapt elementar și tradițional: se poate vorbi de conciliere estetică numai în legătură cu tendințele la care nu se observă conciliere practică. Conflictele care nu

se conciliază în viaţa individului sau a societăţii, se conciliază în artă. *Eleos* şi *fobos* nu se echilibrează în tragediile vieţii, ci numai în cele jucate pe scenă. Dacă faptul se petrece în viaţă, nu mai este vorba de o existenţă trăită, ci de viaţă contemplată, nici practică, nici estetică, ci ambiguă. Între raporturile existenţiale şi raporturile estetice există o diferenţă pe care nici un existenţialist nu o poate nega. Faptul acesta pune din nou problema acelei dimensiuni contemplative, libere, dezinteresate al cărei apărători s-au făcut idealiştii. Nu spunem că aceste concepte trebuie să fie acceptate ca atare, ci că ele constituie o problemă. Şi nu spunem nici că această problemă nu poate fi rezolvată prin metoda empirică, ci numai că ea nu poate fi rezolvată rămînînd pe planul conceptului de experienţă cu o singură dimensiune, aceea a naturaliştilor americani.

În adevăr, Richards a căutat pe planul analizei empiriste tradiţionale diferenţierea experienţei care interesează estetica. Venind din Anglia, el aducea cu sine principiile spiritului asociaţionist englez. După cum am văzut, el a suferit influenţa pragmatismului şi naturalismului american, dar a încercat să-l interpreteze într-un chip apropiat de tradiţiile sale de baştină. El defineşte experienţa estetică ca fiind o *aptitudine*, ceea ce aminteşte de diferenţa pe care încerca să o stabilească Burke, la începutul secolului al XVIII-lea între *delight* şi *pleasure*. El vrea să determine o formă specială de interacţiune între subiect şi situaţie: reacţia faţă de un impuls în faza iniţială. „Diferitele impulsuri pe care trebuie să le conciliem se află încă în stadiu iniţial şi imaginar" (p. 112). Cu alte cuvinte, *aptitudinea* poate fi considerată ca o capacitate de a rezolva şi imagina emotiile şi soluţiile noastre în stadiul iniţial, evitînd dezvoltarea lor completă şi, prin aceasta, dispersiunile de energie. Conceptul de estetică luat ca concept vital aminteşte astfel pe acela de economie, de angajament minim, al lui Spencer[7], şi în acelaşi timp pe acela de dezinteres, de joc, de ideal al raţionaliştilor. Pe bună dreptate tezele empi-

riştilor sînt istoriceşte legate de cele ale idealiştilor. Teza lui Richards nu rezolvă, desigur, problema, dar ea repune în discuţie o problemă neglijată de contemporanii săi.

Richards a avut meritul de a conduce cercetarea ştiinţifică pe această bază într-o nouă direcţie şi de a fi făcut să se nască o nouă disciplină, estetica semantică, sau considerarea artei din punct de vedere semantic, disciplină care nu era constituită încă în mod riguros sau se confunda cu retorica. Experienţa estetică este o *aptitudine*, un răspuns adresat elanurilor în stare născîndă, anticipării impulsurilor provocate de semne, de simboluri care sînt anticipări ale evenimentelor. Conceptul de „aptitudine" este astfel pus în legătură cu conceptul de limbaj, de comunicare a semnificaţiilor. De fapt, Richards a ajuns la estetică plecînd de la analiza problemei generale a semanticii. El se ocupase dealtfel de această problemă în lucrarea *The Meaning of Meaning* (1923)[8] scrisă în colaborare cu Ogden şi o expune acum punînd-o în legătură cu arta în *Science and Poetry* (1926). Trebuie să recunoaştem acestor lucrări meritul de a fi dat un impuls recentei orientări a studiilor semantice legate de noua orientare a criticii[9]. *New Critics* şi *New Semantics* sînt strîns legate între ele. Întrebarea: „ce semnifică această operă de artă?" se traduce pentru el printr-o altă întrebare: „ce efect produce ea?" Dacă *New Criticism* se apropie de *Semanticism*, acesta se învecinează cu „Behaviorism"-ul sau doctrina comportamentelor care se impunea în acel timp în America[10]. În felul acesta, problema se pune în termeni psihofizici de stimul-răspuns, la fel ca pentru un gînditor din şcoala *Sichtbarkeit*-ului cu care am făcut cunoştinţă înainte (cap. II, § 15, şi cap. VII, § 44—46), dar într-un mod mai riguros din punct de vedere ştiinţific. Vom vedea mai departe cum a fost dezvoltată această concepţie de Ch. Morris. Dar, spre deosebire de formaliştii figurativi şi de unii *„new critics"* Richards desconsi-

deră aspectul tehnic al literaturii şi analiza sa formală.

Am delimitat astfel ceea ce deosebeşte pe un gînditor ca Richards şi pe alţii despre care vom vorbi, de naturaliştii studiaţi în capitolul precedent. Naturalismul lor era de fapt un *umanism naturalist*. Dimpotrivă, autorii de care ne ocupăm acum reprezintă un *umanism ştiinţific*, termenul îi aparţine lui Ch. Morris şi semnifică un discurs ştiinţific (*meta-discours*) în jurul acelor propoziţiuni care erau cunoscute înainte sub numele de „humanae litterae". El ar consta în a trata în mod ştiinţific ceea ce autorii contemporani (Valéry, Brémond, R. Fry, Clive Bell etc.) tratau pe plan literar, interesîndu-se ca şi ei de problema formei sau de expresie. Diferenţa dintre modul „naturalismului umanist" de a pune problema şi a aceluia care este privit ca un „umanism ştiinţific" poate fi mai bine înţeleasă dacă ne amintim că pentru Dewey arta era „frumosul", o construcţie organică perfectă a experienţei şi nu o expresie a sentimentelor[11]: sentimentul nu este altceva decît impulsul care reuneşte şi selectează în forme frumoase materialele experienţei. Pentru Richards şi ceilalţi, lucrurile stau altfel: arta este expresie, este raportul semantic care are ca obiect sentimentul sau valoarea. Problema *mimesis*-ului aristotelic este astfel reluată în formele modernizate şi nu fără motiv au apărut atîtea studii asupra lui Aristotel în această ambianţă[12].

După Richards nu putem atribui o valoare estetică unei poezii dacă nu am recunoscut înainte de toate calitatea sa semantică; aceasta spre deosebire de cei care apără caracterul ermetic, nesemnificativ al poeziei care „nu trebuie să spună nimic", sau caracterul de „concealment"[13]. Dar Richards distinge două forme de comunicare: aserţiunile (*statements*) şi pseudo-aserţiunile (*pseudo-statements*). Primele aparţin ştiinţei, celelalte artei. Primele comportă semnificaţii referenţiale (*Meaning*) şi simboluri verificabile; ele sînt ori adevărate ori false. Celelalte implică semnificaţii emoţionale (*Significance*), evocări neverificabile. Opo-

ziţia dintre artă şi raţiune, faptul de a considera semnificaţia poeziei ca fiind altceva decît sensul intelectual al poemului constituise o teză celebră a lui Edgar Allan Poe[14]. Această alegaţie a influenţat fără îndoială atît pe Richards cît şi pe contemporanii săi, astfel încît nu este de mirare că adoptînd-o cu precizie „ştiinţifică", aceşti critici şi teoreticieni din S.U.A. se aflau pe poziţii mai înaintate decît confraţii lor din Franţa care, grupaţi la acea epocă în jurul abatelui Brémond, agitau în mod ingenuu şi confuz problema poeziei pure. Această antiteză care fusese adoptată şi de Croce în felul său, a fost primită şi de *New Critics* (printre care vom cita, ca fiind cei mai reprezentativi, pe Burke şi W. Empson), ca şi de şcoala semantică (va fi de ajuns să-i citäm pe A. J. Ayer şi, mai recent, pe C. L. Stevenson)[15]. Una este ceea ce un cuvînt semnifică efectiv (*means*) şi alta ceea ce sugerează pe plan emotiv (*suggests*). Adeziunea, sau *belief*, pe care o suscită în ambele cazuri este de ordin diferit. Într-un caz este vorba de penetraţia unei semnificaţii, intrăm în opinia celui care vorbeşte; în celălalt, de participare, de faptul de a recrea *emoţia* poetului, aproximativ ceea ce se petrece în executarea unei piese muzicale. Este vorba de două operaţii total diferite. Răspunzător de această interpretare simplistă a unei probleme mult mai complexe este Richards[16]. Această soluţie a fost adoptată cu bunăvoinţă mai tîrziu de analiştii limbajului ştiinţific, cum a fost R. Carnap. Ea îi oferea mijlocul de a se elibera cu uşurinţă de o mare parte din problemele limbajului neştiinţific[17].

La drept vorbind, bogăţia şi originalitatea curentelor *New Criticism* şi *New Semanticism* a fost de asemenea natură încît ele nu s-au limitat la aceste poziţii, ci au dat naştere unei problematici ample şi au pus în lumină diferite teze.

Teza privind semnificaţia emotivă a limbajului artistic susţinută de Richards coincide sub anumite aspecte cu celebra teză a lui E. Burke din secolul al XVIII-lea[18]. Cuvintele dintr-o poezie nu au putere reprezentativă şi, mai ales, ele nu

produc imagini sau concepte (verificabile după natură, prin mimesis), ci emoţii; ele servesc "as means of the manipulations and expression of feelings and attitudes")[19]. Pseudoaserţiunile poeziei sînt *adevărate* cînd satisfac anumite comportamente emoţionale. Richards a analizat cu atenţie în acest sens anumite forme stilistice ale poeziei, cum este *metafora*[20]. El chiar a reluat în parte şi a favorizat o serie de studii asupra problemelor tradiţionale ale retoricii (metafora, imaginea, comparaţia etc.) lărgind aria studiată pînă la teze şi mai vaste ca simbolul şi mitul şi ajungînd la unele rezultate apreciabile[21].

Teza lui Richards, privind o semnificaţie exclusiv sau în mod deosebit emoţională a artei, a fost adoptată de mulţi autori în America (printre alţii, de I. C. Ducasse)[22]. Au apărut însă şi numeroase obiecţii sau opoziţii. O parte din *New Critics* au respins această concepţie ca pe o eroare de metodă, o *affective fallacy*[23]: criticul trebuie să aibă în vedere opera de artă şi nu rezultatele sale psihologice. Adversarii răspundeau că, în felul acesta se cădea într-o altă eroare, *the ontological fallacy*[24]. Pe de altă parte, după cum am spus, în unele din lucrările sale posterioare (*Coleridge, or the imagination*, 1935 şi *Philosophy of Rhetoric*, 1936), Richards însuşi a atenuat mult concepţia sa primitivă. Cei mai mulţi dintre discipolii săi (Cl. Brooks, J. C. Ransom, A. Tate, R. P. Warren etc.) au interpretat „pseudo-statement"-urile ca fiind dotate cu o semnificaţie exclusiv *contextuală* şi nu *referenţială*, adică fără nici o corespondenţă cu realitatea. În felul acesta, opera de artă este concepută ca un text autonom, autosuficient, independent de experienţa trăită. Alţii (De Witt, Parker, Morris Weitz etc.) au vorbit despre un "depth meaning" de o semnificaţie profundă, opusă atît sensului emotiv, cît şi celui logic. În sfîrşit, deoarece Richards definise arta ca *synaesthesis*, sau ca o organizare a mai multor atitudini, Cl. Brooks a adoptat principiul *ironiei*, atitudine deosebit de complexă, capabilă să reunească atitudini diferite şi uneori chiar opuse[25] şi a precizat

structura ironiei ca fiind un *paradox*. La rîndul său, discipolul cel mai notoriu al lui Richards, W. Empson, a respins caracterul emoţional al poeziei şi a transformat „neadevărul" *pseudostatement*-urilor în „ambiguitate" (*ambiguity*)[26]. În aceeaşi epocă Wheelwright, propunea o noţiune asemănătoare, aceea a plurisemnificaţiei, *multiple meaning*. Putem găsi unele anticipări ale acestor ultime concepte şi în antichitate, la Longinus, în epoca modernă la Kant, iar în contemporaneitate la Mallarmé. Folosite în critica literară, ele duc la o analiză retorică destul de subtilă, dar şi la unele generalizări cam prea îndrăzneţe. Este vorba de o filologie curioasă, s-ar putea spune subiectivă, pentru că este întemeiată pe emoţii sau evocare, ori pe asociaţia cititor-critic. În adevăr, separînd expresia artistică de expresia ştiinţifică sau ordinară. *New Critics* foloseau mereu drept pîrghii nişte criterii care nu sînt altceva decît formalizări ale subiectivităţii interpretative: *ambiguitatea* lui Empson, limbajul *plurisign* al lui De Witt Parker, ironia sau *paradoxul* lui Brooks, *înlănţuirea ideilor* a lui Tate, ilogismul, *counter-logical*-ul lui Wimsatt, *simbolismul* lui Burke, Warren, etc.[27].

§ 69. – ŞCOALA DIN CHICAGO

Nu am putea „da o dimensiune" acestor categorii diverse decît recurgînd la criterii rigide de interpretare istorică a textelor. Acesta este dealtfel şi sensul opoziţiei pe care cei din grupul *New Critics* au întîmpinat-o din partea unui grup de specialişti care au constituit aşa-numita şcoală din Chicago. Cleanth Brooks, un *new critic* care opunea arta ştiinţei, în conformitate cu principiile noii critici, susţinuse că limbajul ştiinţific este obiectiv iar limbajul poetic subiectiv, că unul oferă indicaţii iar celălalt emoţii, că primul este constant, iar cel de al doilea variabil. Unul din specialişti, R. S. Crane[28], a răspuns acuzînd această concepţie de a fi unilaterală şi dogmatică. Brooks, obiecta el, nu ţine seama de faptul că orice cuvînt

ştiinţific este valabil şi într-un sistem convenţional şi într-un context istoric şi că acelaşi lucru se poate spune despre cuvintele dintr-o poezie. Desigur limbajul artistic este sinuos şi arbitrar, ba chiar ambiguu, dacă este confruntat cu un limbaj perfect. Dar limbajul unei propoziţii ştiinţifice este de asemenea relativ, în funcţie totdeauna de o anumită ordine de idei, în vederea unei cercetări practice determinate. Trebuie să spunem acelaşi lucru despre nedeterminarea cuvintelor poetice: nu le putem determina după voinţa noastră, după dorinţa unui critic sau a unui cititor, ci numai potrivit funcţiei lor în context, care nu are nimic subiectiv dar care poate fi calificată exact din punct de vedere istoric. În legătură cu aceasta, un al doilea scriitor al grupului, W. R. Keast[29], critica o lucrare a lui Heilmann asupra interpretării *Regelui Lear*[30]. El ajungea la concluzia că efectele limbajului artistului nu trebuiesc individualizate şi judecate pe măsura puterii de sugestie pe care o exercită asupra cititorului, care într-un moment oarecare este înclinat să încarce textul cu semnificaţii simbolice, ci pe baza efectelor pe care acest limbaj ar trebui sau ar putea să le provoace asupra publicului din timpul său. Acestea pot fi precizate prin cercetări filologice, confruntări erudite şi certitudini istorice. Sarcina specială a criticului nu este o liberă confruntare, în felul în care, de exemplu au procedat Goethe şi Coleridge cu Shakespeare, sau cum ar proceda un modern introducînd semnificaţii psihanalitice etc., fapt care ar putea fi autorizat de cunoscuta afirmaţie a lui Richards: „examenul critic este o ramură a observaţiei psihologice" (*Principles*, p. 23). Sarcina criticului este de a căuta să definească ceea ce ar fi putut o operă să semnifice în momentul în care a fost scrisă, adică ce înţelegea autorul să facă scriind-o şi, totodată, primirea care îi fusese făcută de public în acel moment. În felul acesta ar dispărea multe ambiguităţi, paradoxuri, simbolisme etc. Creaţia poetului este un tot, un sistem de lumi, fapt care îi imprimă o anumită coerenţă.

Dacă vom analiza principiile acestui sistem, vom găsi în el raţiunea comportării sale.

Cercetările criticilor aparţinînd şcolii din Chicago sînt poate de multe ori foarte prozaice şi păcătuiesc adesea prin vederi înguste. Dar nu este mai puţin adevărat că punctul de vedere pus în lumină de aceşti critici este justificat în raport cu gînditorii atît de plini de talent, însă atît de arbitrari, din *New Critics*. Dimpotrivă, tendinţa lor de a devaloriza semnificaţia verbală a textului în favoarea unei „esenţe" şi a unei „acţiuni poetice" (în felul lui Aristotel) este discutabilă. Această teză adoptă o concepţie retrogradă şi nu istorică a limbajului, o mentalitate retorică pentru care cuvîntul este un instrument abstract al operaţiei poetice, un veşmînt al gîndirii, obscur în sine şi incapabil de a reflecta unele din aspectele cele mai specifice ale operei cum ar fi caracterul său social, funcţia sa eminamente practică, rolul de divertisment pentru un anumit public etc.

Pentru şcoala din Chicago, aceste finalităţi şi caracteristici trebuiesc a fi identificate în alt mod: printr-o cercetare a coerenţei cu contextul şi o interpretare istorică, nu lexicală. Posibilitatea criticii stilistice este astfel compromisă. Exigenţa pluralistică, proprie acestor critici, privind interpretarea operelor de artă, şi sensul relativităţii lor istorice ar fi pe deplin acceptabile, dacă nu s-ar întemeia pe o alegere nu atît pragmatică[31] cît dogmatică, care le neutralizează, şi pe o concepţie aristotelică a artei care nu face îndeajuns distincţia dintre ceea ce este viu şi ceea ce este mort în poetica lui Aristotel. Nimeni nu se mai îndoieşte că folosind unelte vechi se poate face totuşi un excelent studiu critic (aristotelismul lui F. Fergusson, cu cercetările sale asupra teatrului, dovedeşte acest lucru)[32], şi că recurgerea la antici este justificată, din punct de vedere polemic, de excesele formaliste ale modernilor. Dar, după părerea noastră, a recurge la Aristotel nu mai este legitim astăzi decît în măsura în care este legitim a se face apel la bunul simţ sau în măsura în care Aristotel constituie un simplu punct de reper (ca

în cazul lui Fergusson) pe care să se sprijine un critic norocos, dotat cu un viu simţ istoric şi cu o mare putere de pătrundere.

§ 70. – T. S. ELIOT (1888–1965) ŞI CONVENŢIILE ARTISTICE

Este totuşi important să ne amintim că interesul foarte justificat faţă de intenţia artistului, care depăşeşte analiza limbajului, asociază şcolii din Chicago pe acei partizani ai lui T. S. Eliot care, atît în Anglia cît şi în Statele Unite, s-au ocupat de teatrul elisabetan pe baza examenului *convenţiilor şi patterns*-urilor sale. Eliot s-a ocupat de acest subiect în diferite eseuri[33]. Nu s-ar putea spune că a făcut acest lucru într-un mod prea profund sau precis, dar suficient totuşi pentru a atrage atenţia contemporanilor săi asupra exigenţelor unei critici exacte. În maniera unui artist, sau mai degrabă a unui meşter artizan, el a precizat că „este esenţial ca, în mod conştient sau inconştient, fiecare artist să traseze un cerc pe care nu-l va putea depăşi . . . , o abstracţie a vieţii afective este condiţia necesară pentru crearea unei opere de artă[34]. Aceasta constituia o simplă revendicare antirealistă. Eliot n-a aprofundat cele două probleme pe care le implica această revendicare: aceea a abstracţiei stilistice şi aceea a condiţionării istorico-sociale de care sînt legate convenţiile artistice. El nici nu a ajuns să definească în mod clar conceptul de *convenţii* sau *patterns,* dar în felul acesta el nu a exclus diversele aspecte pe care le implică acest concept. „Cînd spun *convenţie* nu înţeleg neapărat o anumită convenţie privind subiectul, dezvoltarea, versul sau forma dramatică, nici filosofia generală a vieţii sau orice altă convenţie folosită mai înainte. Ea poate fi o nouă alegere, o compoziţie sau deformare a subiectului sau a tehnicii, o formă oarecare sau un ritm orientat spre lumea acţiunii" (*ibid.,* p. 40). Aceste convenţii nu sînt numai cele prestabilite, ci şi cele care sînt în curs de a se constitui: acceptarea unei „limbi" istorice sau expresia unui „limbaj" individual sînt convenţii pentru a folosi termenii croceeni. În ambele cazuri ar interveni o activitate logică şi totodată practică (pseudo-conceptuală). Ne aflăm deci foarte departe de Croce. Criticii elisabetani recenţi au avut ca punct de plecare prima accepţie a termenului (structurală, sincronică). Ei au întreprins un studiu minuţios, mai ales privind influenţa procedeelor scenice şi a repertoriilor de situaţii dramatice asupra construcţiei tragediilor, într-un cuvînt, privind "the body of convention which constitutes the Elisabethan stage tradition"[35]. Procedînd astfel, ei n-au ignorat complexitatea subiectului şi a problemelor estetice care se ridicau, dar le-au lăsat deoparte. De aceea, definiţia *convenţiei* de la care plecau este pe cît de bogată şi cuprinzătoare, pe atît de sumară[36]. Printre cei mai cunoscuţi autori ai acestor studii, amintim: E. E. Stoll, Th. Spencer, M. C. Bradbrook, W. R. Keast, L. C. Knights[37].

În ceea ce îl priveşte pe T. S. Eliot (scriitor american, naturalizat englez, spre deosebire de Richards şi de alţi autori englezi care s-au integrat culturii americane) el nu s-a considerat ca un adversar al *New Criticism*-ului. Dimpotrivă, teoria sa a limbajului poetic nu se află în dezacord cu teza aşa-numitelor *quasi-statements* a lui Richards. Şi pentru Eliot funcţia limbajului poetic este emoţională, nu intelectuală. Totuşi, pentru el, acest rezultat se obţine datorită unei „skillfull accumulation of imagined sensory impression"[38], adică prin impresii vizuale, „a set of abjects a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion". Aceasta este teoria „imaginismului", *Bildlichkeit*, poezia concepută ca viziune, susţinută mai înainte de criticul american T. E. Hulme şi de poetul Ezra Pound[39]. După cum vedem, ea este opusă acelei teze gen secolul al XVIII-lea a lui Burke (şi continuată de Richards) şi marchează aproape o întoarcere la „ut pictura poesis". Astfel se explică faptul că Eliot îl subestimează pe Milton, ilustrul poet cu versuri sonore, atît de scump criticilor din secolul al XVIII-lea[40].

Pentru Eliot, idealul era constituit de poeţii italieni ai secolului al XIV-lea şi în special, de Dante a cărui operă este o reprezentare continuă de emoţii prin imagini, „prin termeni care traduc ceva văzut"[41]. Eliot a definit aceasta ca fiind o „corelaţie obiectivă". Fiecărui gînd, fiecărei emoţii îi corespunde un ansamblu de obiecte, o situaţie, o prezentare de evenimente care să constituie un echivalent. El găseşte şi apreciază aceeaşi calitate şi la Shakespeare[42]. Această teorie care tinde să facă vizibile semnificaţii emotive şi spirituale duce la simbol şi chiar la alegorie. Criticii convenţiilor teatrale s-au inspirat la rîndul lor din Eliot, îndepărtîndu-se însă mai tîrziu de el din acest punct de vedere. Este adevărat că vizibilitatea simbolică era o *convenţie* pentru poeţii Evului Mediu, dar Eliot o extinde la întreaga poezie. Dimpotrivă, criticii teatrului elisabetan o lasă deoparte. Eliot tindea să ia contact imediat cu textele poeţilor, dar după modelul şcolii din Chicago, aceşti critici tindeau, dimpotrivă, spre o interpretare erudită.

Acest mod de a acorda o valoare simbolică imaginilor şi de a face din cuvînt stimulentul auditiv al imaginaţiei[43] apropie într-o oarecare măsură pe Eliot de cercetările celor de la *New Critics* şi *New Semantics*. Pentru Eliot, cuvîntul suscită imagini, dar imaginea nu este o semnificaţie, ci sugestia unei semnificaţii. Semnificaţia poate chiar să rămînă necunoscută; ea este simbolul sugestiv. În felul acesta, imagismul nu este contrariul emoţionalismului. Diferenţa dintre Eliot şi Richards se referă mai ales la *mentalismul* „imaginilor" lui Eliot şi la „aptitudinile" lui Richards. Ceea ce le apropie este un punct de vedere psihologic comun, numai că în primul caz este vorba de comportamente psihosomatice, iar în cel de al doilea de conţinuturi psihice.

§ 71. – CHARLES W. MORRIS (n. 1901)

Charles Morris nu a consacrat acestei probleme decît puţine pagini, dar foarte la obiect, deoarece

sînt luminate de ansamblul teoriei sale asupra semnelor. Această teorie a fost expusă mai întîi în lucrarea de mici proporţii *Foundation of the Theory of Signs*, 1938[44], şi reluată apoi şi îmbunătăţită în studiul principal *Signs, Language and Behaviour*, 1946[45].

Între aceste două studii, Morris a publicat două eseuri în care se ocupă mai ales de limbajul estetic: *Aesthetics and the Theory of Signs* (1939) şi *Science, Art and Technology* (1939). Aici, problema estetică este privită în lumina ştiinţei semnelor sau semiotică, ştiinţă căreia autorul i-a dat o mare extensiune, iar cele două eseuri pot fi considerate ca aplicaţii ale acestei teorii.

În *Science, Art and Technology*, Morris, ca şi Richards, consideră cuvîntul artistic ca un cuvînt nonreferenţial, adică un cuvînt care nu creează relaţii convenţionale între semne şi obiectele indicate, cum face, dimpotrivă, cuvîntul ştiinţific. (Tot în acel timp, 1921, Wittgenstein susţinea, în al său *Tractatus*, un izomorfism proiectiv între propoziţiile ştiinţifice şi fapte). Previziunea verificabilă, adică cea confirmată de un eveniment real (un *denotatum* al semnului)[46], este o funcţie a ştiinţei. Dimpotrivă, propoziţia estetică nu are nevoie să fie verificată, ea nu cere un *denotatum*. Ea se perfecţionează şi îşi atinge plenitudinea în raportul semn-semnificaţie. Aceasta o diferenţiază nu numai de propoziţia *ştiinţifică* dar şi de cea *tehnologică* care prescrie un comportament în vederea unui anumit scop. În felul acesta, în teoria generală a semnelor, propoziţia ştiinţifică corespunde dimensiunii *semantice*, propoziţia poetică dimensiunii *sintactice*, iar cea tehnologică dimensiunii *pragmatice*, — dimensiuni între care Morris stabileşte diferenţe dar şi corespondenţe[47].

Acesta este punctul de vedere exprimat în *Science, Art and Technology*. Dar, de fapt, afirmarea caracterului sintactic al propoziţiei estetice nu a fost îndeajuns dezvoltată, în această lucrare, Morris fiind preocupat mai ales să distingă sintaxa estetică de sintaxa logică. În artă se cere

„coerență în prezentarea unei valori. Ea (arta) poate implica și combinații de semne pe care logicienii limbajului științific le-ar considera ca fiind contradictorii" (p. 307). „Artistul experimentează încontinuu noi combinații sintactice de semne pentru a obține efectele valorilor dorite" (p. 308).

Ajunși aici, este limpede că definiția discursului estetic, ca discurs sintactic, ar avea darul să ne cufunde în perplexitate[48]. Este neîndoios că semnele limbajului estetic au mai ales *designata* „aparținînd lucrurilor", spre deosebire de propozițiile logico-matematice[49]. Tezele imagismului, ale *corelativului-obiectiv* etc., discutate mai înainte (și chiar *oratio perfecta sensitiva* a lui Baumgarten . . .) indică tocmai acest lucru. Bineînțeles, într-un limbaj poetic, sintaxa joacă un rol foarte important, dar și lexicul. Fapt este că Morris își va da seama numai ceva mai tîrziu, în 1946, de rolul diferit al semnelor „lexicative" și al semnelor „formative". Totuși, chiar în 1939, el recunoștea importanța lexicului. Discursul estetic este mai *designativ* decît celelalte forme de discursuri. Semnele limbajului estetic sînt simboluri care nu indică în mod convențional ceea ce este designat, ci conțin ceva și din realitatea designată în mod imediat și constituie astfel un limbaj particular. Putem considera limbajul artistic drept un ansamblu de semne care au prin ele însele unele din proprietățile obiectelor designate. Aceste semne Morris le numește semne *iconice* sau *iconi*[50]. Acesta este sensul vechiului mimesis artistotelic, privit însă din punctul de vedere al teoriei moderne a semnelor[51].

Dar care sînt proprietățile pe care le semnifică *iconul* artistic? Aici, Morris pare a se apropia de Richards: "The esthetic sign is an iconic sign whose designature is a value" (*ibid.*). Pentru a da o definiție precisă a valorii, Morris se referă la teoria lui Dewey: valoarea este proprietatea de a satisface o necesitate sau de a permite îndeplinirea unui act. Limbajul artistic semnifică *valori*, izolîndu-le într-un „mediu" în care pot fi observate direct. Luînd cunoștință de opera de artă, beneficiarul percepe imediat o valoare: „The value it designates is embodied in the word itself . . . In works of art men and women have embodied their experience of value, and these experiences are communicables to these who perceive the molded medium" (*ibid.*). Propoziția artistică ca atare nu este un „compositum" de afirmații (*statements*) sau, mai savant spus, de enunțuri asupra valorilor. Semnul estetic încorporează în el valorile pe care le semnifică și le transmite direct prin chiar vehicularea semnelor. Arta „prezintă" valori, nu le „enunță"[52]. Afirmația este valabilă pentru toate artele (afinitatea iconică dintre semn și obiect nu este în mod necesar vizuală)[53].

Conceptul de „icon" este prezent în toate operele lui Morris, scrise după *Foundations*, dar este mai dezvoltat în eseul *Aesthetic and the Theory of Signs*[54]. Și aici, aspectul lexicologic se amestecă cu aspectul sintactic al semnului: opera de artă nu este numai compusă din iconi, ci chiar constituie iconi. Opera de artă trebuie să fie înțeleasă ca un semn complex care este el însuși o structură de semne. Pe de altă parte nu este suficient să existe un asemenea semn iconic, ci trebuie ca designatul său să fie o valoare. Este necesară „înțelegerea directă a proprietăților valorii prin prezența unui semn capabil să incorporeze chiar valoarea pe care o semnifică". Arta, chiar arta abstractă, este întotdeauna *semnificativă* (există un *designatum*). În cazul artei abstracte ne aflăm în prezența unor semne iconice dotate cu o mare generalitate. Aici, clasa obiectelor sau situațiilor care posedă proprietatea de valoare prezentată prin acest *„icon"* nu are decît un singur termen, iar opera de artă n-are deci decît un singur *denotatum:* vehiculul semnificativ însuși (*Aesthetics and the Theory of Signs*, pp. 140—141). Arta abstractă este un icon care nu desemnează un obiect, ci o clasă de obiecte dotate cu o anumită valoare.

În orice caz, nici expresia iconică și nici valoarea nu sînt acelea care constituie arta, ci desemnarea iconică a unei valori. Arta este întotdeauna semantică. Ea indică totdeauna valori — aceasta este problema principală.

Arta nu prezintă lucrurile, sau mai degrabă, prezintă un rezultat de valoare, efectul unui complex de semne în care intervin semne iconice şi noniconice din care se naşte un *„icon total"* (*op. cit.*, pp. 138—139). Rămîne încă nedeterminat termenul *valoare*. În conformitate cu teoria sa a valorii, Morris o defineşte rezumativ ca o atitudine „apreciativă", ca o tendinţă de a prefera, iar în opera sa definitivă din 1946, el consideră această dispoziţie apreciativă ca o a patra dimensiune a limbajului. După *Signs, Language and Behaviour*, în această nouă dimensiune trebuie să facem să intre tot felul de locuţiuni, din care unele (poate toate) pot fi considerate *estetice:* proporţiile mitice, poetice, morale sau critice. Este de asemenea semnificativ faptul că Morris a aşezat judecata *apreciativă* (sau judecata de valoare) între judecata *descriptivă* şi cea *prescriptivă*. Cîţiva ani mai tîrziu, un semantician de la Oxford, R. M. Hare, recunoştea caracterul ambivalent, descriptiv şi totodată prescriptiv al judecăţilor de valoare, confirmînd astfel poziţia lui Morris[55]. Aceasta nu dovedeşte, bineînţeles, că analiza lui Morris este exactă, dar demonstrează cît este ea de complexă, atentă şi subtilă.

Aici se impun totuşi cîteva consideraţii. Am spus mai înainte că, în 1939, Morris modelase trei tipuri fundamentale de expresie referitoare la cele trei dimensiuni ale semioticii şi că, mai tîrziu, în 1942, el transformase dimensiunea *sintactică* în dimensiune *formativă* şi introdusese în plus o nouă funcţie, *apreciativă*, sporind astfel la patru diversele tipuri de enunţuri. În felul acesta, în opera sa cea mai importantă, cea din 1946, a rezultat un tablou definitiv[56] în care sînt înfăţişate nu numai cele patru noi forme de expresie, dar şi combinările lor posibile, în funcţie de utilizarea ce li se dă.

Cele trei moduri de expresie din 1939 reapar aici, dar cu o diferenţă: în locul propoziţiei artistice, alături de propoziţia ştiinţifică şi tehnologică (şi de aceea logico-matematică), avem acum o propoziţie „mitică". Dar aceste patru tipuri de limbaj

au pierdut orice caracter de paradigmă. În noul tablou general, ar avea drept la un loc marcant numai acelea care stau în relaţie finală cu ele însele, adică cele pentru care „forma" enunţului coincide cu „utilizarea" sau cu scopul. Rezultă astfel o tetralogie de locuţiuni tipice neprevăzută şi heterogenă faţă de teoriile dominante ale semanticii contemporane. Acestea sînt diferitele genuri de discursuri: *ştiinţific, poetic, religios şi metafizic*. Invers, propoziţiile ştiinţifică, mitică, tehnologică şi logico-matematică (care răspundeau mai bine ierarhiilor epistemologice care dominau în America, în mediul aşa-numitei *Unified Science*) nu mai constituie decît modalităţi particulare ale limbajului, limitate la o funcţie *informativă*. Este meritul lui Morris de a fi produs o spărtură în exclusivismul logicienilor cu privire la funcţia informativă a limbajului[57].

Opera principală a lui Morris se prezintă astfel ca un mare tablou în care îşi găsesc locul, fără exclusivisme sau subordonări, toate genurile şi toate combinaţiile limbajului, în funcţie de caracteristicile lor şi de raporturile dintre ele. Cele de mai sus sînt rezumate în figura schiţată de Morris şi care serveşte drept călăuză pentru cititor de-a lungul întregii lucrări (*Signs*, etc. cap. V).

UTILIZĂRI

MODURI	Informativă	de evaluare	stimulatorie	sistematică
designativ	ştiinţific	fantastic	legal	cosmologic
apreciativ	mitic	poetic	moral	critic
prescriptiv	tehnologic	politic	religios	propagandistic
formativ	logico-matematic	retoric	gramatical	metafizic

Acest tablou este rezultatul şi punctul de plecare pentru numeroase analize subtile în care autorul

dovedește un incontestabil talent. Dar el poate sugera și alte analize susceptibile de a modifica fie tabloul de ansamblu, fie rezultatele particulare. Există patru moduri principale de a semnifica sau de ansambluri de semne pe care el le numește „ascriptori" și fiecare semn poate fi folosit într-un *scop*, conform *manierei* sale sau unei alte maniere. De exemplu, un mod de expunere designativ va putea fi folosit în locul unuia apreciativ sau prescriptiv ș.a.m.d. Am avea astfel șaisprezece combinații posibile. Ideea este destul de pertinentă, dar aplicarea sa dă naștere la unele îndoieli în ceea ce privește bazele sistemului. Să luăm cîteva exemple care au legătură cu subiectul nostru. O locuțiune *fantastică* va fi o locuțiune care folosește modul „designativ", dar o funcțiune „de evaluare"; dimpotrivă, locuțiunea *mitică* va fi aceea care folosește modul „apreciativ" cu o funcție „informativă". Nu s-ar putea afirma însă și contrariul? și aceste definiții nu sînt ele oare gratuite și iluzorii? La rîndul său, locuțiunea *poetică* este una din locuțiunile privilegiate în care modul coincide cu utilizarea. Prin poetice, Morris înțelege acele propoziții specifice care, în domeniul literar, se numesc lirice. Și este evident că utilizarea, rezultatul liricii este eminamente apreciativă, creează o lume de valori, de sentimente, de aspirații. Dar putem spune același lucru despre modul său semiotic? Cu cît caracterul limbajului liric a fost mai circumscris în mod specific, în ultimul timp, atît la cei vechi cît și la moderni, cu atît a fost mai individualizat ca o propoziție cu o structură esențial designativă, adică ca o serie de notații exacte, elementare, semănînd mai degrabă cu enunțuri protocolare decît cu locuțiuni complexe din punct de vedere sintactic cum sînt, dimpotrivă, cele ale artei oratorice sau ale poeziei elocvente care aparțin modului apreciativ (construite pe baza unor exclamații, interogații, inversiuni, verbe la timpul viitor sau la modul subjonctiv ori optativ, vorbire indirectă etc.). Observații de același fel am putea face și asupra altor tipuri de limbaj[58].

Aceste observații ne fac să reconsiderăm anchetele lui Morris, dar nu este cazul să întreprindem aici o asemenea revizuire. De aceea ne vom mărgini la cîteva indicații.

Morris însuși recunoștea că diversele tipuri de limbaj nu au aceeași natură ceea ce ne face să credem că, oricît de atrăgătoare ar fi ea, combinarea propusă de el a diverselor moduri de locuțiuni, simplă ca o tablă a lui Pitagora, nu este verosimilă. În timp ce locuțiunile „designative" indică *caracteristicile* unui obiect, locuțiunile „apreciative" și „prescriptive" indică *status*-ul obiectelor in raport cu subiectul; în sfîrșit, locuțiunile „formative" sînt construcții speciale, sintactice, cu caracter *operativ*. Autorul se oprește mult asupra lor, ele constituind argumentul crucial al lucrării, dar nu reușește să le dea o definiție uniformă[59]. Pe de altă parte, aprecierea și prescrierea presupun designația, iar în ceea ce privește aprecierea designativă, ca de exemplu „*x* este bun", autorul recunoaște că ea nu mai este în general o apreciere, ci o designație (*Signs* etc., p. 177). De aici rezultă o serie de considerente și distincții inextricabile care îi impun interpretări cînd restrictive, cînd generalizatoare, în fond mereu alte subtilități. Nu ne vom opri la examinarea lor. Dimpotrivă, sîntem de părere că totul s-ar simplifica foarte mult dacă am ține seama de următoarele cîteva repere fundamentale:

1) Nu există temă „apreciativă" în sine. Semnificațiile de evaluare sînt: a) sau *caracteristicile* obiectelor și atunci sînt „designații", cum recunoaște și autorul (pp. 116—117); b) sau sînt *status*-uri ale obiectelor și atunci sînt „prescripții" (care pot fi reduse la dorințe, injoncțiuni eliptice)[60].

2) Astfel, nu numai că fiecare evaluare presupune o designație, dar nici nu există designație care să nu implice o evaluare. Semnificația de evaluare este inerentă modului designativ însuși, coincide cu caracteristicile (*discriminata*) ale lucrurilor și se exprimă prin semnele lexicologice ale discursului[61].

3) Evaluarea „prescriptivă" are tendința de a se exprima, dimpotrivă, prin semne „formative" (după terminologia lui Ch. Morris)[62], adică în structuri sintactice auxiliare ale lexicului.

4) Reciproc, aceste construcții sau sisteme lingvistice pe care Morris le recunoștea ca fiind „formative" sînt structuri *prescriptive*. Ele sînt fundamental reductibile la discursul tehnologic. Orice discurs prescriptiv tinde să precizeze caracterul său normativ, formalizîndu-se. Din această cauză discursul designativ (sau, mai degrabă designativ-evaluativ) nu este neapărat o formă în sine, — este un obiect, un conținut, o liberă adeziune la lucruri. El capătă o formă fixă cînd se transformă într-o propoziție tehnică sau o propoziție prescriptivă (așa cum este cazul formei logico-matematice).

Este limpede că și conceptul de discurs poetic ca și în general acela al expresiei artistice sînt modificate de această revizie generală. Și totuși, în ciuda bulversării întregului sistem semiotic al lui Ch. Morris, conceptul său de limbaj poetic, considerat ca limbaj „apreciativ", rămîne o indicație utilă și, sub un anumit aspect, o intuiție genială. El pretinde însă o interpretare care să-l elibereze în primul rînd de confuzia cu limbajul oratoric pe care combinația „apreciativ-evaluativă" a sistemului lui Morris o poate produce. Dar o asemenea pretenție de reinterpretare n-a fost oare dintotdeauna caracteristică pentru orice gîndire eficientă și vie?

Este incontestabil, după părerea noastră, că conceptele de limbaj iconic și de artă considerată ca icon de valoare sînt destinate să rămînă în estetică; mai mult decît atîta, ele își găsesc confirmarea în unele experiențe paralele din critica și estetica contemporană. În plus, Ch. Morris ne oferă cu tabloul său de ansamblu o propoziție deloc neglijabilă în ceea ce privește diversele moduri de prezentare a valorilor. El distinge un limbaj „apreciativ": *mitic, poetic, moral și critic*. Și, în adevăr, nu ar fi imposibil de a încadra arta literară, antică și modernă, în aceste categorii care ar oferi

canoane hermeneutice foarte eficiente. Nu ar fi nici pentru prima și nici pentru ultima oară că un autor, cu totul străin de mediul artistic, ar oferi specialiștilor, pe cale speculativă, excelente scheme empirice. Toate propozițiile apreciative conțin în ele ceva estetic, s-ar putea spune, dar, în conformitate cu acest tablou, arta coincide prin antonomază cu limbajul *poetic* sau cu limbajul *apreciativ-evaluativ*, icon al valorii pure: ceea ce numim de obicei „limbaj liric", lirism pur. Este o teză pe care am putea-o accepta, dacă am modifica noțiunea de limbaj apreciativ în sensul indicat de noi. Celelalte genuri literare, adică cea mai mare parte a artei literare, tind dimpotrivă spre unele angajări mitice, morale sau critice. Ar fi poate posibil ca pe această bază să fie examinate din nou genurile literare, într-un mod mai strict estetic decît a făcut-o de curînd B. Croce[63].

Pe de altă parte, nu numai conceptul de *limbaj apreciativ* dar și noțiunea de *simbol iconic al valorilor* își lărgesc domeniile, mult dincolo de ceea ce este considerat de obicei ca fiind artă, și, odată cu aceasta, ele extind denotația temelor artistice spre un domeniu al experienței foarte greu de delimitat. Toate expresiile simbolice de valoare la care a recurs omul în raporturile sale cu natura și societatea (mit, ritual, rugăciune, incantație, magie, ceremonial etc.) sînt asimilate artei. În acest sens, interesul pentru caracterul simbolic al artei a crescut simțitor în ultimul timp în cultura americană, în legătură cu alte orientări culturale, de la etnologie pînă la psihanaliză[64].

Din nefericire, Morris n-a continuat analiza limbajului evaluativ și n-a aprofundat raportul dintre estetică și orientările culturale. Un eseu recent, *Significance, signification and painting* (1952)[65], tratează exclusiv despre aspectul pragmatic al evaluărilor, confirmînd printr-un procedeu experimental distincția idealistă (subiectiv-obiectiv, empiric-universal) dintre preferința gustului (*preference-rating*) și aprecierea de valoare (*appraisal-rating*) prin controlarea divergenței sau convergenței lor,

mai mare sau mai puțin mare, pe baza tipurilor biologice ale lui W. Sheldon (tipuri endomorfe, mesomorfe și ectomorfe; cf. W. Sheldon și S. Stevens: *The varieties of temperament*, New York, 1942). În ultimii ani, Ch. Morris s-a orientat din ce în ce mai mult spre sectorul pragmatic, adică spre studiul comportamentului uman și, în consecință, spre cercetări cu caracter sociologic[66].

În consecință, lucrarea lui Morris citată mai sus (*Significance, signification and painting*) este deosebită, mai puțin prin ceea ce oferă decît prin ceea ce nu oferă deși ar fi putut oferi. Deosebirea dintre „preferința" de gust și „aprecierea" de valoare este redusă aici la o alta, mai generală și mai fundamentală, care nu coincide însă cu prima. Distincția mai generală este aceea dintre *significance*, capacitatea unui semn de a realiza în mod adecvat scopurile pentru care este folosit, și *signification*, proprietatea unui lucru de a i se putea aplica un semn[67]. În primul caz avem capacitatea de a satisface o *nevoie*, în cel de al doilea, capacitatea de a satisface o *așteptare*. Această deosebire era folosită și de criticii americani. Într-un caz, judecata se referea la natura sau esența (*signification*) a unei opere de artă, iar în celălalt, la importanța sau eficiența sa (*significance*)[68]. Morris a redus prima judecată la exigența logică, iar pe cealaltă la exigența pragmatică. Este limpede, așadar, din punctul nostru de vedere, că *significance* se raportează la o judecată apreciativ-prescriptivă, iar *signification* la judecata apreciativ-designativă (nu însă în sensul tabloului lui Morris, ci în acela definit de noi mai sus). Un lucru are cu atît mai mult „signification" cu cît este mai bogat în caracteristici designative sau *discriminata* și are cu atît mai mult „significance" cu cît se impune mai mult prin „statusul" său preferențial, relativ la necesitățile subiectului care provoacă cererea în mod prescriptiv. În felul acesta însă criteriul tradițional al criticilor este modificat total. Judecata de valoare a unui tablou va fi făcută prin însăși descrierea sa critică: a designa anumite caractere, sau a le semnala absența, sau a nu vorbi deloc

despre ele, depinde de anumite criterii, adică de o anumită așteptare, căreia tabloul îi răspunde sau nu; de aceea valoarea sa este chiar conținutul său semnificativ (*signification*), iar judecata sa de valoare este chiar propoziția designativă care o privește. Judecata de preferință se raportează, dimpotrivă, la efectul, la transformarea de comportamente pe care opera de artă le provoacă în spectator. Din nefericire, controlul statistic operat de Morris și transcris în acest eseu este un nonsens. În adevăr, la ce servește stabilirea unui raport între anumite preferințe de gust și anumite date somatice, dacă se neglijează alți factori ca religia, cultura, originea familială a subiecților etc., în contradicție chiar cu conceptul de „campus" (o funcție de mai multe variabile) al lui Morris[69]? Dacă ar fi fost o statistică întreprinsă pe zece mii de cazuri, aceste date s-ar fi putut centraliza, dar Morris expune rezultatul unei anchete pe 90 de subiecți de la Chicago și 24 de la Harvard! În orice caz, putem considera această metodă ca o prelungire a metodei empiriste clasice. Simpla experiență, apelul la *common sense* au fost înlocuite cu verificarea experimentală a unei ipoteze (conceptele lui Sheldon). Alți autori vor recurge la alte criterii de selecție, din care nici unul nu este fals. Dar cu cît o metodă este mai precisă, cu atît folosirea ei este mai dificilă și mai periculoasă. Metoda statistică a lui Morris ar fi foarte valoroasă dacă ar fi aplicată corect, în legătură cu o funcție de mai multe variabile și pe un mare număr de cazuri. Dar este aproape imposibil să o aplici în felul acesta.

Rămîne faptul că cele două noțiuni, *signification* și *significance*, ar putea oferi argumente pentru problematizarea speculativă nu numai a deosebirii dintre apreciere (*praisal*) și preferință (*prizing*), sau dintre esență și eficiență, ci și a deosebirii dintre știință și artă, dintre proză și poezie, pe care am întîlnit-o de atîtea ori în domeniul criticii literare. În al său *Essai* din 1888, H. Bergson, nu a apărat și el teza că „arta tinde să întipărească

în noi sentimente mai degrabă de cît să le exprime"? Şi Paul Valéry nu a declarat că expresia poetică, asemenea unui gest magic, mai mult ne impune o transformare a sinelui decît ne ajută să înţelegem ceva?[70]. Iar Richards nu teoretiza cuvîntul poetic ca un *quasi-statement*, adică un limbaj care produce mai degrabă un sentiment decît se referă la semnificaţie? De asemenea, tineretul de azi va căuta în muzica de jazz mai mult o satisfacere a unei necesităţi (în cea mai mare parte cinestezică), o *significance*, decît o *signification*, adică mai mult decît o discriminare de forme, fie ea o cunoaştere sensibilă pură, fie o evocare de conţinuturi emotive care ne sînt oferite, dimpotrivă, de muzica clasică, formalistă sau expresionistă? Dar cum vom putea deosebi atunci poezia de elocinţă? interesul artistic de cel practic? *semnul* de *simptom?* Aici se situează rădăcina crizei contemporane a artei. În orice caz, distincţia făcută de Morris, cu toate că numai schiţată, ar putea servi pentru a reînnoi într-o manieră modernă vechea distincţie, cam incertă, dintre *judecată* şi *gust*. Lucrul acesta ar fi extrem de util deoarece întotdeauna dificultăţile au fost mari în concilierea acestor două concepte.

Nu putem intra aici în detaliile discuţiilor provocate în Statele Unite de teoria lui Morris, deşi ar fi foarte instructiv să le cunoaştem. Deoarece ne aflăm în faţa a doi şefi de şcoală, Richards şi Morris, exponenţi a două generaţii, trebuie să spunem că dezacordul lor principal provine de la propoziţia presupusă de la care pleacă teoriile celor doi autori: un punct de vedere nesigur între mentalism şi behaviorism (acela a lui Richards), un comportamentism riguros (acela al lui Morris). Richards avea înapoia sa întreaga tradiţie a empirismului englez şi psihologia sa incompatibilă cu concepţia romantic-idealistă a poeziei lui Coleridge. În spatele lui Morris se afla poziţia recentă a pragmatismului american de tip Peirce[71]. De aici au provenit obiecţiile aduse doctrinei lui Morris de *New Critics*. Să ne amintim de cele ale lui C. J. Ducasse care dovedesc persistenţa la aceşti critici

a punctului de vedere mentalist[72]. Aceasta nu l-a împiedicat pe Morris de a exersa o influenţă puternică chiar asupra unor semanticieni de diverse tendinţe, cum a fost cazul Susannei Langer care a încercat să construiască pe baze semantice un întreg sistem de filosofie a artei.

§ 72. – SUSANNE LANGER

Opera principală a Susannei Langer se compune din două volume: *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (Harvard University Press, 1942) şi *Feeling and Form: A Theory of Art, developed from Philosophy in a New Key* (Scribner Sons, New York, 1953). După cum arată şi titlul, cea de-a doua lucrare este dezvoltarea şi aplicarea acelei *New Key* expusă în prima lucrare. „Noua cheie" pe fundamentul căreia Susanne Langer vrea să-şi construiască filosofia fusese propusă într-o operă celebră a lui Ernst Cassirer înainte de emigrarea sa în Statele Unite. Cea de a doua lucrare este chiar dedicată lui E. Cassirer (prima fusese dedicată lui A. N. Whitehead)[73].

Ernst Cassirer (1874—1945) a jucat un rol considerabil în cultura modernă, cu toate că acest rol a fost numai orientativ (calificativul îi aparţine lui Ch. Morris). Discipol a lui H. Cohen şeful şcolii de la Marburg, el a realizat programul unei cercetări care nu a fost nici metafizică, nici psihologică, ci numai un studiu al structurilor mentale (şi Cohen scrisese o estetică, *Aesthetik des reinem Gefühles*, 1912, puţin cunoscută). Pentru Cassirer, estetica nu este studiul unei categorii a cunoaşterii, ca pentru idealişti, ci este analiza unei *Richtung*, a unei direcţii a conştiinţei, a unui comportament al omului luat în totalitate; este activitatea simbolizantă a omului între fiinţele vii, pe care le explică prin limbă, mituri, artă, religie. Arta este activitatea care face să sporească prin simboluri sentimentul lucrurilor[74]. În Germania,

 Cassirer a exercitat o anumită influenţă asupra

gînditorilor școlii de la Warburg (vezi § 88). Emigrat în Statele Unite, el a exercitat și aici o influență de necontestat. Ch. Morris considera opera acestuia ca nesatisfăcătoare din punct de vedere științific, adică semiotic, dar putem recunoaște urmele concepțiilor lui Cassirer în vederile sale asupra artei pe care le-am expus mai înainte. Mai accentuate, aceste urme apar în opera Suzannei Langer.

Susanne Langer preia de la Cassirer, a cărui elevă a fost, conceptul de aptitudine umană ca dispoziție simbolică, înțelegînd „simbolul" în sensul său cel mai larg, echivalent cu abstracția („any device whereby we are enabled to make an abstraction")[75]. Ea folosește această noțiune pentru a respinge teza lui R. Carnap care dimpotrivă considera arta nu ca un simbol, ci ca un „simptom", adică expresia directă a unui sentiment (cum sînt plînsul, strigătele etc.)[76]. S. Langer expune într-un mod foarte pertinent diferențele care separă simbolul de simptom, expresia estetică de expresia practică, iar în cursul anchetei sale, ea utilizează atît opera lui Cassirer cît și pe aceea a lui Richards și Ogden, precum și pe aceea a lui Morris. Mai ales de la acesta din urmă ea împrumută noțiunile tehnice fundamentale și terminologia de bază, fără a-i adopta însă și principiile privind comportamenul[77]. Morris, ca și Richards mai înainte, distinge *semnale* și *simboluri*. Semnalele (*announcers*) sînt indici care anunță o situație iminentă și îl pregătește pe interpret în legătură cu ea; simbolurile (*reminders*) sînt semne care înlocuiesc acești indici conservînd sau comunicînd o dispoziție de reacție împotriva acestor situații posibile. Trebuie să considerăm aceste simboluri ca evenimente mentale sau putem să le măsurăm cu ajutorul comportamentelor observabile? De aici rezultă diverse metode de analiză, dar și, credem noi, unele concluzii care nu sînt incompatibile. S. Langer respinge teza comportamentistă și păstrează tot atîta distanță față de Richards și Morris, cît și față de Carnap. Ea separă semnalele „care-și anunță obiectele" de simbolurile care „ne fac cunos-

cute obiectele". Ea nu crede nici în „dispoziția" (Richards) produsă de limbajul poetic, nici în reacția virtuală sau în „dispoziția la răspuns" (Morris) a oricărui simbol[78]. Dar și Morris admisese o diferență de grad între semnal și simbol; și el vorbea despre limbajul artistic ca despre o consumare incompletă" a simbolului. Este vorba numai de o chestiune de metodă care ne permite uneori să deosebim o diferență de grad de o diferență de calitate. În adevăr, opoziția dintre semnal și simbol îi servește lui S. Langer pentru a respinge orice interpretare emoționalistă a artei în beneficiul celei cognitive. Ea rămîne alături de Cassirer: arta nu este un sentiment, ci „o creație de forme simbolice ale sentimentului omenesc".

Totuși, aceste forme simbolice nu constituie un limbaj. Limbajul este făcut din simboluri care servesc pentru a comunica în mod convențional semnificații, adică referințe despre unele *designata*, cum ar fi simbolurile articulate pe care le folosim în conversație sau în știință. Dispunerea lor succesivă, pe care o numim discursivă, este izomorfă structurii obiectelor, în funcție de un raport proiectiv (atît pentru S. Langer cît și pentru Wittgenstein)[79]. Cuvîntul face posibilă comunicarea numai datorită acestei articulații și acestor raporturi mentale. Expresia artistică prezintă o cu totul altă structură. Chiar o formă artistică dotată cu o articulație sintactică, așa cum este muzica, nu constituie un limbaj, deoarece elementele sale constitutive nu sînt simboluri elementare independente, înzestrate cu raporturi convenționale, cum sînt, dimpotrivă, cuvintele. Totuși, rezultatul global al artei este raportul cu o semnificație (adică cu o dispoziție pe care o anume realitate o poate satisface, — ar spune Morris). Fără a fi limbaj, el ar fi o creație semantică de forme simbolice a sentimentului omenesc[80]. După cum vedem, în America există preocuparea de *a umple* acest concept al „formei" care a avut cu atît mai mult succes în Europa cu cît era mai vid și mai nedeterminat.

Dar, după cum vrea să sustragă arta din sfera semanticii *limbajului,* S. Langer vrea să o sustragă şi din sfera practică a *expresiei.* Arta are un caracter semantic, dar de o natură particulară. Urmînd exemplul multor altor esteticieni (Hanslick, Fiedler, Clive Bell, Croce etc.), Susanne Langer insistă pentru a se face deosebirea în modalităţile sale particulare dintre *reprezentarea* sentimentului, ca act teoretic, şi *expresia* practică a sentimentului. Am văzut mai înainte că, după S. Langer, arta nu este un simptom al sentimentului şi nici nu provoacă în noi emoţii, ci reprezintă emoţii datorită simbolurilor; ea ne oferă echivalentele abstracte ale unora dintre dispoziţiile noastre afective. Spectatorul apreciază simbolul şi nu sentimentul, iar simbolul nu determină sentimente, ci le *expune.* A ieşi din sfera simbolului şi a intra în aceea a sentimentului, ar însemna să ieşi din sfera artei. Putem astfel spune că simbolul artistic este un simbol care nu este folosit pe de-a întregul, căci altfel, cînd ar fi utilizat, el s-ar consuma ca intermediar pentru a face loc semnificaţiei sale sau efectului său (şi atunci ar fi un simbol referenţial, discursiv, sau un semnal, ori chiar un simptom). De aceea, simbolul artistic ar putea fi numit un *Unconsummated Symbol*[81].

Trebuie să precizăm că noţiunea de simbol folosită de Susanne Langer, ca altădată de Cassirer, este foarte generică şi nu aduce decît numai cîteva distincţii provenite din experienţă. A te limita să separi simbolurile discursive de cele nondiscursive, aşa cum procedează Susanne Langer, ni se pare că este insuficient. După părerea sa, elementele limbajului (*elemente discursive*) sînt articulate în mod independent şi ele pot fi asociate ca şi semnificaţiile la care se raportează. Dimpotrivă, simbolurile artistice, chiar dacă sînt dotate cu o sintaxă complexă, sînt globale, nearticulate şi netraductibile şi, în consecinţă, nondiscursive. Nu trebuie să uităm totuşi că au fost făcute foarte numeroase încercări pentru a stabili raporturi articulate şi independente între sunete şi semnificaţii, între culori şi emoţii etc[82]. Dealtfel, un vocabular nu mai

este alcătuit dintr-un corp de sunete cu semnificaţii, ci din combinaţii sonore, cuvintele, după cum foarte bine a remarcat Morris[83]. Ceea ce deosebeşte simbolul artistic de simbolul discursiv pare să fie mai ales celălalt aspect: nedisocierea dintre semn şi semnificaţie, imposibilitatea sa de a depăşi semnul (aşa cum se întîmplă, dimpotrivă, cu cuvintele obişnuite şi cu simbolurile ştiinţifice) şi de a se dizolva în semnificaţia sa. Simbolul artistic se raportează în mod cert la o semnificaţie specială, la o dispoziţie emoţională, dar întocmai ca o „*quasi-assertion*", după o expresie fericită a lui Richards (*pseudo-statement*). Susanne Langer n-a aprofundat problema acestui *quasi* pentru că a separat prea brusc simbolul limbajului de sentiment. Ea nu a făcut decît să-l învecineze cu noţiunea de „unconsummated" symbol"[84]. Numai strînsa legătură a simbolului cu vehiculul său semnificativ a fost aceea care l-a împiedicat să se dizolve în semnificaţia sa. Formulînd noţiunea sa de *semn iconic* (care conţine proprietăţile denotatului), Morris oferea un instrument preţios pentru înţelegerea simbolului artistic[85]. Conţinînd deja într-un anumit grad caracterele *denotatelor* sale, el nu pretinde abandonarea semnului în favoarea semnificaţiei, ci, dimpotrivă, împiedică acest lucru.

Toate acestea sînt confirmate prin efectul invers, după părerea noastră: cu cît simbolurile sînt mai heterogene în raport cu „denotatele" lor, cu atît sînt mai convenţionale în mod deliberat şi exprimă mai convenabil semnificaţiile, aşa cum se petrec lucrurile cu simbolurile ştiinţifice[86]. Să mai adăugăm că pentru Morris iconul nu este izomorf cu semnul. „Un sunet poate fi iconic pentru un lucru diferit de sunete. Pictura nu se limitează să semnifice ceea ce poate fi văzut, nici muzica ceea ce poate fi auzit"[87]. Totuşi, „ea poate semnifica numai ceea ce îi seamănă". Faptul că numim „limbaj" sau nu acest raport de semnificaţie, are numai o importanţă relativă, după cum recunoaşte Morris însuşi (*Signs* etc., VIII, § 3)[88]. Am putea vorbi de „quasi-limbaj" ca mai înainte de „quasi-assertion". Ceea ce are însă importanţă este, credem

noi, faptul că dacă semnificaţia este limitată la un raport de asemănare (în locul unui raport convenţional), nu există posibilitatea de a abandona schemele simbolice şi de a satisface răspunsurile pe care este gata să le dea un interpret[89] (adică de a trece de la funcţia de simbol la realizarea comportamentistă a semnificaţiei): îndeplinire care ar putea consta, de asemenea, nu din satisfacerea unei dispoziţii, ci din transformarea sau substituirea sa. Nu este vorba de a da aici o definiţie reală sau convenţională mai mult sau mai puţin dogmatică a artei, ci de a ne da seama că toţi cei care, în epoca noastră s-au străduit să definească arta prin anumite formule — dezinteresare, puritate, intuiţie, *fulfilment*, formă semnificantă, quasi-aserţiune etc. — au căutat în fond să înţeleagă modul în care simbolul artistic este un semn care nu găseşte un răspuns satisfăcător la întrebările sale, un simbol „de care nu profităm". De aici izvorăsc multe probleme. Cum s-ar putea totuşi vorbi de „semnificaţia" unei opere de artă? Şi în ce măsură am putea vorbi de „significance" în sensul pe care îl atribuie Ch. Morris acestui termen?

Susanne Langer acceptă noţiunea de *simbol iconic* a lui Morris rebotezîndu-l *„simbol prezentativ"* (*presentational Symbol*) pentru a-l deosebi de simbolul lingvistic „reprezentativ"[90], dar restrîngîndu-i valabilitatea la artele figurative. Restricţia nu ni se pare însă mai legitimă şi mai utilă decît distincţia făcută în Italia de G. Calogero[91] între artele semantice şi cele nonsemantice. Cu toate acestea, partea cea mai pertinentă şi mai nouă a operei lui S. Langer ni se pare a fi examenul făcut diverselor arte în care diferenţa dintre ele este privită nu plecînd de la mediul formal, cum a fost cazul pentru formaliştii herbartieni, ci prin prizma procesului simbolic specific al fiecărei arte (faţă de care însă mediul nu este cu totul străin).

Dacă toate artele sînt forme simbolice ale sentimentului uman, cea mai aderentă este însă muzica („a tonal analogue of an emotive life"). Rolul său nu este totuşi de a suscita sentimente, ci de a

formula simbolurile lor[92]. O combinaţie frumoasă de sunete sau un impuls emotiv nu constituie muzică, ci forme sonore ca simboluri ale sentimentelor. În chip analog, pentru formaliştii europeni, ca de exemplu G. Brelet[93] (a cărei operă este totuşi posterioară [1949], în timp ce aceea a lui Suvtchinsky este anterioară, 1939), muzica este alcătuită din forme sonore care operează ca scheme emotive care se transformă totuşi din instrumente în forme suficiente. Există desigur o diferenţă între *formă* şi *simbol*, dar pentru Susanne Langer, ca şi pentru Gisèle Brelet, secretul muzicalităţii constă tocmai în faptul că împiedică funcţionarea completă a acestor impulsuri, că împiedică felul lor de a provoca reacţii emotive, că renunţă să determine în mod deplin o dispoziţie în comportament. Astfel, muzica este un sistem de scheme neutralizate. (Trebuie să vedem dacă nu cumva în estetica modernă această neutralizare nu a fost supraestimată). În cazul muzicianului, structura simbolic emotivă pe care el o creează este o dimensiune temporală ce-i este specifică, — ea este *timpul său virtual*. Orice muzician creează un „chronotip" al său propriu (echivalent cu *timpul muzical* al esteticienei Gisèle Brelet) şi elementul specific al muzicii constă în această calitate. Susanne Langer numeşte acest rezultat specific *„iluzia primară"* a unei arte, „The semblance of this vital experimental time is the primary illusion of music"[94]. Aici timpul nu mai este un mediu transcendental, o formă, ci un conţinut, obiectul muzicii.

În mod analog, iluzia primară sau dimensiunea simbolică a artelor figurative constă într-un *spaţiu virtual*. Conceptul de spaţiu figurativ considerat nu ca cimentul de legătură *a priori* al semnelor sau simbolurilor picturale, ci ca simbol în sine, dimensiune simbolică, creaţie convenţională elaborată de omul istoric, este o dezvoltare a principiului „formelor simbolice" al lui Cassier, susţinut înainte în chip genial de un membru al lui *Warburg Institut*-ului, Erwin Panofsky, care stu-

diase diferitele feluri de perspectivă ale picturii greceşti, alexandrine, gotice, renascentiste, moderne sau abstracte. Susanne Langer nu intră într-o analiză istorică, ea se mărgineşte la o privire fugară — teoretică şi generică — dar nu lipsită de acuitate.

Spaţiul pictural este un spaţiu iluzoriu care nu coincide cu spaţiul real după cum timpul virtual al muzicii nu coincide cu timpul său cronologic. Mai precis, în cazul picturii, este vorba de o *scenă virtuală*, în cazul sculpturii de un *spaţiu cinetic*, iar în acela al arhitecturii de un spaţiu uman sau *domeniu etnic* („That is the image of an ethnic domain the primary illusion of architecture", *op. cit.*, p. 97). Considerăm fericite aceste individualizări ale Susannei Langer şi conforme cu contribuţiile aduse de cea mai bună critică şi istoriografie modernă (cercul Warburg, *Sichtbarkeit*, Şcoala de la Viena, etc). Astfel, în cazul dansului, ne vom găsi în faţa unui *gest*, nu real, ci virtual. Dar în cazul literaturii? Susanne Langer vorbeşte despre o iluzie de viaţă, de un *trecut virtual* („illusion of life in the mode of a virtual past", p. 266). Mai exact, trecutul este dimensiunea romanului. Dimpotrivă, drama are ca dimensiune viitorul: o aşteptare continuă de evenimente, o şarjă a destinului, un viitor virtual. Şi ea vorbeşte din contra de un timp prezent în care se desfăşoară evenimentul cinematografic[95]. În realitate, aceste atribuţii sînt aproximative, deşi ni se par a constitui instrumente critice foarte eficiente. În ceea ce ne priveşte noi am vedea mai degrabă o dimensiune *epică* a trecutului, o dimensiune *tragică* a viitorului, o dimensiune *lirică* a prezentului[96].

Dacă confruntăm din acest punct de vedere estetica pragmatică a lui Santayana sau Dewey cu estetica semantică a lui Richards, Morris sau Susanne Langer, vom constata că şi unii şi alţii au în principal, ca obiect, funcţiunea artei şi, în consecinţă, valoarea sa. Este vorba totuşi (ca să folosim o distincţie făcută cu alt prilej)[97] uneori de o valoare „estetică" iar alteori de o valoare „poetică". Am văzut că pentru Dewey principiul

artistic se reducea la un principiu *formal* „estetic" (*fulfilment*). Dimpotrivă, principiul semanticienilor (*quasi-statement, iconal sign* sau *presentational symbol*) conducea întotdeauna la un principiu *material* de conţinut. În primul caz, valoarea artei este o valoare formală sau care poate fi făcută să coincidă cu aceea a perfecţiunii: o formă este artistică numai cînd este un comportament perfect, adică o experienţă completă, fericită (*fulfilment*), un comportament final. În celălalt caz, ea este o valoare materială[98]. Ansamblul *valorilor* presupuse de artă ca şi acelea presupuse de alte activităţi vor tinde să se ordoneze într-o anumită ierarhie. Desăvîrşirea acestei ierarhii poate fi *de asemenea* (dar nu în mod necesar) aceea a perfecţiunii, ca în cazul *sinaesthesis*-ului. Pentru Ogden, Richards şi Wood (în *The Foundation of Aesthetics*) criteriul artei era tocmai echilibrul tendinţelor: „the ultimate value of echilibrium is that it is better to be fully than partially alive". În acest ultim caz, importanţa acordată *valorii* ne face să punem problema raportului dintre artă şi societate sub diversele sale aspecte (pedagogic, moral, politic) într-un mod deosebit de acela folosit de concepţia formală, transcendentală sau naturalistă[99], aşa cum vom vedea în capitolul următor.

În legătură cu aceasta, trebuie să spunem că dacă unii semanticieni nu s-au ocupat deloc sau numai în mică măsură de inferenţa sociologică a conceptelor lor, nu înseamnă că această inferenţă nu era implicată în noţiunile lor de *signification* şi de *significance*. Cel mai dotat dintre ei, Ch. Morris, care în ultimii ani s-a consacrat exclusiv studiilor de tipologie şi caracteriologie socială, şi-a dat seama de acest lucru. Astfel, considerarea semantică a artei a fost legată pentru el, în ultimul timp, de problemele psihologice şi sociologice prin prizma *problemei semnificaţiei* valorilor sau conţinuturilor pe care „iconii" au posibilitatea de a ne-o prezenta, ca şi prin *significance*, adică efectul pe care opera de artă îl produce asupra noastră satisfăcîndu-ne aspiraţiile.

§ 73. – METODOLOGIA NEOEMPIRISTĂ: C. B. HEYL

Metodologia unor semanticieni sau analiști de dată recentă ai limbajului este inspirată de o veritabilă preocupare socială.

Putem distinge o *semantică* sau teorie a semnificațiilor, aceea a lui Richards; o *semiotică* sau teorie generală a semnelor — semnificate — comportamente, aceea a lui Morris; o *semiotică* sau teorie a simbolurilor, aceea a esteticienei S. Langer; și am putea numi *semantică retorică* aceea a lui Heyl care studiază criteriile definițiilor și aprecierilor estetice; și în fine *analiza limbajului*, acea tehnică a anchetelor pe care unii autori englezi o folosesc pentru diagnosticul și terapia „problemelor rău puse". Dar toate aceste distincții sînt vagi și foarte variabile. Toate aceste doctrine au în comun o orientare strict empirică. O caracteristică a acestei orientări este că acordă un spațiu larg criteriului social. Uniformitatea judecăților (privind adevărul și falsul, binele și răul, frumosul și urîtul), fie că ele sînt întemeiate pe o bază convențională sau pe una antropologică, se prezintă întotdeauna ca un fenomen de coabitare socială. În ceea ce privește cele care au legătură cu arta și frumosul, să ne gîndim la *Standard of Taste* și la celelalte *Literary Essays* ale lui D. Hume. În cazul unor autori recenți, aproape că am putea defini acest interes social ca un interes politic, specific democratic. Acești autori concep cultura ca o activitate de colaborare care trebuie să fie ocrotită împotriva oricărui despotism intelectual și, deoarece principiul gîndirii despotice este conceptul adevărului ca realitate, unic și absolut (*ens et verum convertuntur*), ei își îndreaptă criticile lor mai ales asupra acestui concept. O trăsătură comună a lor este polemica față de *essentialist fallacy*. Autorul american C. B. Heyl, într-o lucrare a sa din 1943[100], a expus un aranjament foarte clar și eficient al acestor critici în tot ceea ce privește judecata estetică, fie că aceasta este înțeleasă ca o judecată de esență (sau de

„adevăr", ori de „perfecțiune"), adică drept o judecată de definiție, fie că este înțeleasă ca judecată evaluativă (sau de „preferință" ori de „importanță"). Cele două secțiuni ale cărții sînt intitulate chiar: *Problemele semnificației* și *Problemele evaluării*.

Fiecare definiție este o abstracție și fiecare abstracție este un act pragmatic, o alegere, o convenție; decizia este aceea care trebuie să indice printr-un anumit termen anumite aspecte determinate ale experienței. Dar experiența este atît de bogată și variată prin multiplicitatea interelațiilor dintre subiecți și situații (autorul se prevalează de acest argument de tip Dewey)[101], iar numărul cuvintelor este atît de mic, încît sîntem constrînși să definim cu un același nume lucruri care se deosebesc sub anumite aspecte. Este absurd să pretindem a atribui unui nume un conținut real exclusiv, — un alt conținut are același drept la acest nume. Practica o dovedește. Cuvintele din domeniul esteticii, mai ales: *frumusețe, artă, expresie*, etc., au avut și au conținuturi disparate și Heyl se complace în a înmulți exemplele (pp. 43—49, 73—74, 150—162 . . .). Pretenția de a găsi *adevăratul sens, conținutul autentic, caracteristica unică* a acestor termeni este o naivitate periculoasă. Autorul arată în mod sistematic care sînt inconvenientele acestor „definiții reale" (pp. 54-74).

Dimpotrivă, utilizarea „volițională" a termenilor este corectă. De aici decurge regula metodologică de a preciza în mod analitic semnificația fiecărui termen care se introduce în discurs și de a considera orice rezultat (care este întotdeauna o secțiune, un profil al experienței dintr-un anumit punct de vedere) drept o privire care nu trebuie să fie universalizată în chip despotic în dauna altora. Astfel, a lua în considerare *emoționalitatea* artei nu va trebui să însemne excluderea *formalității* artei etc. Trebuie să fim toleranți și astfel un anumit eclectism devine o consecință inevitabilă. Autorul îi citează pe Ogden, Richards și Wood care distingeau șaisprezece definiții ale termenului artă, pe L. Grudin care întocmise și el

o listă considerabilă şi pe Vernon Lee care recunoştea cel puţin două moduri, ambele legitime de a privi şi aprecia muzica[102].

Totuşi, noi credem că dacă principiile empiriste explică refuzul oricărui universalism *a priori* şi justifică atitudinea nominalistă, ele nu sînt pe de-a întregul suficiente pentru a explica concluziile relativiste la care ajunge Heyl, chiar dacă este vorba de un „relativism obiectiv" sau „relaţionism" (p. 169). Nici empirismul englez al secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea nu ajungea pînă aici. Putem spune că el era frînat de o presupoziţie, încrederea în uniformitatea naturii omeneşti, în „structura maşinii interne a omului" (Hume) sau în legile antropologice ale ştiinţei pozitiviste, încredere care a dispărut astăzi. În locul său a fost aşezat *cazul* lui Peirce, *experienţa imediată* a lui Dewey. Dar aceşti autori nu erau relativişti. În plus, experienţa culturală se arată a fi mai mult împotriva relativismului decît în favoarea sa. Uniformizările gregare sînt mai numeroase decît variaţiile şi contradicţiile judecăţilor. Relativismul este pur şi simplu o ipoteză metodologică (foarte utilă), ceva ca o „îndoială metodică". Mulţi autori moderni nu par să ţină seama de aceasta. Despre unii din ei, ca de pildă despre C. B. Heyl, putem crede că acrimonia lor antirealistă provine, cel puţin în parte, dintr-o atitudine socială care-i face să respingă ori explicaţia sintetică unitară pentru că aceasta ar aduce după sine intoleranţa şi ar constitui o formă antidemocratică de theoresis, duşmană a coexistenţei şi colaborării. De aceea, Heyl revine pe o poziţie care nu mai este simplu empiristă, ci este de un empirism exacerbat şi care pare să presupună un naturalism mobilist: experienţa autentică scapă analizei (pp. 26—27), nu putem decît schiţa profile şi chiar acestea în mare parte subiective (p. 28); lucrurile se află în perpetuă schimbare şi spiritul nostru odată cu ele — totul nu este altceva decît o fluidă devenire (p. 39) . . . de aici trecerea spre un instrumentalism, dar nu conceptualist, logic (Dewey), ci nominalist,

lingvistic, un „nominalism empiric" după cum îl defineşte el. Tocmai stipulaţiile nominale, convenţiile lingvistice sînt acelea care permit cunoaşterea şi comunicarea umană. De aici decurge prevalenţa metodei semantice, a analizelor verbale. Cu această metodă el întreprinde un examen al principiilor generale ale criticii literare şi de artă.

Analiza lingvistică aduce poate claritate, dar nu şi ordine în lucrurile semnificate (ba chiar o claritate îndoielnică: criteriul de *distincţie* este nesigur). Analistul pare că este antrenat, ca de un curent, de înţelesul termenului pe care îl examinează. Astfel, ancheta lui Heyl este foarte riguros ordonată din punct de vedere didactic, fapt care face din acest mic opus foarte incisiv un manual uşor de citit. Dar este vorba de o ordine parţial iluzorie. Cînd este fidelă metodei analitice, este o ordine aparentă, exterioară. Cînd este autentică, este o ordine excesivă, sistematică, de natură apriorică, care depăşeşte metoda.

În adevăr, în prima parte a lucrării, după ce a afirmat caracterul de principiu al semanticii (caracterul voliţional al definiţiilor), el trece la examinarea înţelesurilor termenului de *adevăr artistic*. Chiar şi aici metoda sa se dovedeşte a fi echivocă. El studiază semnificaţiile de „adevăr" în calitate de *sinceritate, coerenţă, penetraţie intuitivă*. Nu vedem însă de ce el nu ar fi putut include aici şi alte semnificaţii, ca aceea de „realitate", în sensul de caracter tipic (de la Aristotel la Auerbach sau Lukács), sau aceea de „theoresis"ca autonomie, excluderea intereselor alotropice, utilitare sau morale (la care face dealtfel aluzie, în altă parte, p. 32), precum şi alte criterii recente, de exemplu „dezinteresare", „intranzitivitate" care sînt folosite în acelaşi mod nereferenţial în care este folosit termenul *coerenţă*. Nu credem că autorul s-a gîndit că cel care a citit atîtea pagini a făcut acest lucru numai doar pentru a afla că este mai indicat să substitui cuvîntul *credinţă* termenului de *adevăr artistic*. Nimeni nu este atît de naiv, — oricine ştie că „adevărul artistic" a fost întotdeauna înţeles ca un *quasi-adevăr* şi că pe de

altă parte „credința" este în acest caz o *quasi-credință*[103]. Cititorii l-au urmărit pentru alte motive: în primul rînd pentru că au fost atrași de limpezimea distincțiilor făcute care simplifică admirabil un material confuz, iar alții, cîțiva, probabil atrași, și de asemenea amuzați, de un detaliu, acela că autorul nu pare a-și da seama că cele trei definiții ale sale date adevărului artistic (care ar putea fi și mai numeroase) sînt pur și simplu trei *definiții ale artei*. El a ales trei din noțiunile cele mai cunoscute și mai tradiționale (dar a respins-o pe cea mai celebră, mimesis-ul) și, procedînd astfel, a construit un sistem. Toate cele trei definiții sînt pozitive (cu excepția nomenclaturii pe care o consideră improprie), iar semnificațiile lor se completează. Ele corespund unei semnificații subiective (expresie, sinceritate), unei semnificatii obiective (coerență, *consonantio*) și unei semnificații mixte, tranzacționale (*revelația* ca obiectivitate relativă, obiectivitate de comunicare) (pp. 106, 110, 126): o adevărată triadă dialectică, triadă care nu mai este de resortul metodei analitice. Dar ceea ce este și mai rău este că metoda sa nu l-a putut face să evite acest rezultat. Ajungem astfel să ne întrebăm dacă o metodă a analizei semantice pusă astfel la discreția presupunerilor și preferințelor, nu ar fi mai just să se numească pur și simplu procedeu.

În concluzie, Heyl nu este satisfăcut de nici una din aceste noțiuni. Toate sînt greu de controlat. Chiar cea de a treia (penetrație, intuiție, revelație etc.), cea mai bogată, care, cînd se supune criteriului empirist *consensus omnium* sau *consensus optimorum*[104], se transformă într-un alt principiu sau definiție a ceea ce este arta; se transformă în conceptul de *significance*, adică de importanță și eficiență (p. 125 și urm.): un concept deja răspîndit în Europa[105] astăzi în desuetudine, însă foarte la modă în America. Astfel trecem însă de la un criteriu de definiție la un criteriu comparativ, de la o calificare descriptivă la o măsură de preferință sau judecată de valoare (care ar fi trebuit

să fie tratată în cea de a doua parte a lucrării, dar din care însă lipsește).

La pag. 125, Heyl declară că a împrumutat conceptul său de *significance* (pe care am văzut că l-a adoptat, dar cu mai multă profunzime, în 1952, și Ch. Morris) mai ales de la doi critici americani contemporani: T. M. Greene și W. Abell[106]. Acești autori au dezvoltat conceptul și l-au aplicat cu o mare bogăție de informație și cu sensibilitate, dar fără a-l problematiza prea mult. Termenul „problematizare" este un termen specific european care ar face poate să surîdă pe unii cititori neopozitiviști, dar care se adaptează foarte bine analizei limbajului și semanticii în general, dat fiind că aceste discipline au misiunea de a trata semnificațiile limbajului ca operații[107] care nu sînt întotdeauna descoperite celui care vorbește sau celui care ascultă, dar care, cu echivocurile și contradicțiile lor, pun mereu noi probleme. Acesta este cazul și pentru termenul *significance*. *Significance* în artă vrea să însemne profunzime de ansamblu, bogăție de semnificații, demnitate, vigoare a conținutului etc. precum și excelență, fecunditate, nivel superior al unei calități formale oarecare (pp. 125, 129—130). Așadar, în acest caz, verificarea unei proprietăți decurge dintr-o apreciere comparativă. Proprietatea constă într-un „plus" care este un „plus opus unui minus" (p. 125). Dar atunci, am adăuga noi, se ridică o problemă: dacă, în acest caz, proprietatea fundamentală a unei opere de artă (*Kunstsein*) decurge din valoarea sa comparativă (*Kunstwert*)[108], n-ar trebui să extindem acest raport și la alte calități enumerate de Heyl (veracitate, coerență, penetrație obiectivă) și nu trebuie să le considerăm pe toate drept rezultate ale unor procese de comparație? În cazul acesta însă nu ar trebui să vorbim de *coerență*, ci de un *anumit nivel* de coerență, identificat și apreciat comparativ. Nici *sinceritatea* nici *coerența*, nici *obiectivitatea*, nici altceva nu va constitui o calitate privilegiată, o calitate estetică, deoarece nu este vorba decît de un anumit nivel de experiență, adică de un rezultat comparativ care

este privilegiat. Dedesubtul acestui nivel nici o calitate nu este estetică, ci este o simplă calitate de experienţă[109]. În realitate, anumite conţinuturi empirice tradiţionale ale artei (sublimul, tragicul, mila, eroismul, erotismul etc.) care nu sînt calităţi estetice, ci de experienţă, simple calităţi comparative, au devenit în mod notoriu criterii de definiţie pentru genurile artei, adevărate principii estetice. Însă empiriştii nu au arătat niciodată (nu se ştie de ce, poate ca urmare a unei subordonări faţă de raţionalişti) felul în care *súmmetron, unum-multum, Endlosigkeit, jocul, fulfilment, intransivitatea* etc. pot să fie explicate de asemenea inductiv, comparativ, la fel ca modelele empirice ale genurilor artistice. Firește, a explica sau a indica nu înseamnă numai a afirma.

Paginile lui Heyl ne sugerează aceste probleme şi încă altele, fără ca el să-şi dea seama. Expunerea sa are simplitatea imperturbabilă a expunerilor didactice, dar plină de vervă polemică.

În cea de a doua parte, Heyl tratează despre discursul evaluativ în estetică, dar nici aici el nu abordează problema de care vorbeam mai sus. El nu face acest lucru nici cînd pune faţă în faţă „evaluarea calitativă" cu „evaluarea comparativă", şi nici măcar cînd îşi pune problema raporturilor dintre ele (pp. 226—232). La fel a procedat în prima parte, cînd opunea criteriile de *semnification* criteriilor de *significance*, fără a cunoaşte aprofundat natura lor. Acolo, el considera că *significance* este o „proprietate" a artei şi nimic mai mult. Aici, în partea a doua, vorbeşte despre ea ca despre un raport comparativ dar extrinsec, care apare din alăturarea operelor unor autori, aparţinînd unor mode şi epoci diferite, de exemplu: aceeaşi temă tratată de Perugino şi de El Greco (p. 198), o statuie de Bernini şi una de Giambologna (p. 229), o simfonie de Mozart şi una de Prokofiev (p. 131) etc. Este limpede însă că nu aceasta este problema. Nu este rolul nostru să apreciem dacă ne aflăm în prezenţa unor vechi sisteme de critică retorică aflate încă în uz în colegiile americane sau a unor instrumente reîmpros-

pătate şi încă valabile pe ţărmul celălalt al oceanului. Inerţia speculativă faţă de problemele propuse impresionează. Ea provine desigur dintr-un motiv inerent metodei semantice, acela de a trata semnificaţiile ca uzanţe lingvistice, neaprofundînd operaţiile care le constituie şi făcînd aproape cu totul abstracţie de operaţiile care le-au pregătit şi le condiţionează, ca şi cum ar fi vorba despre nişte intruziuni psihologice[110].

În această a doua Parte, el tratează (tot în modul triadic) despre *subiectivitatea*, despre *obiectivitatea* şi, în fine, despre *relativitatea* judecăţii estetice de valoare, optînd pentru ultima. Prima atitudine neagă orice scară de valori şi judecă prin prizma unor preferinţe contingente; cea de a doua evaluează avînd la bază o scară unică şi fixă de valori, iar cea de a treia caută criteriul valorii în interacţiunea dintre subiectul care judecă şi obiectul judecat, în cadrul unei situaţii globale (p. 190). Heyl expune acest punct de vedere ca o aplicaţie a teoriei evaluării a lui Dewey (1939) în domeniul estetic, dar nu se hazardează dincolo de o prudentă aluzie. El este mult mai preocupat de consecinţele practice: toate scările de valori vor fi aplicabile, cu un grad mai mare sau mai mic de utilitate, în vederea stabilirii unei definiţii voliţionale corecte din punct de vedere semantic. La fel pentru toate metodele (calificativă, comparativă, comparativ-intenţională, comparativ-calificativă) dacă acestea sînt folosite în mod adecvat şi cu măsură. Expunerea curgătoare, capacitatea de a face simple şi utilizabile noţiuni de cele mai multe ori confuze şi nesigure, fac din această a doua parte un excelent manual practic de metodologie a criticii. Îl semnalăm ca atare, chiar dacă noi l-am utilizat mai ales ca document pentru o anumită atitudine culturală şi ca *test* al unei metode.

§ 74. – ANALIZA LIMBAJULUI ŞI ESTETICA

Criticile îndreptate de Heyl împotriva oricărei formule de definiţie care să aibă un caracter de

definiție reală sau, altfel spus, împotriva oricărei „propoziții" privind arta, care să ia forma de definiție, le vom regăsi și în refuzurile formulate de unii autori, în special de așa numiții analiști englezi de la Oxford, față de de așa-numita *essentialist fallacy* și de „estetica metafizică" sau „metaestetică". O culegere recentă (*Aesthetics and Language*, Essays edited by W. Elton, Oxford, 1954 în care unele din contribuții apăruseră în revista „Mind" cu începere din 1948) conține cîteva eseuri pe acest criteriu folosit în general pentru respingerea gîndirii croceene (Croce, Collingwood) și a esteticii idealiste în general (Coleridge). Putem cita în acest sens articolele unor W. B. Gallie, B. Lake, J. A. Passmore, P. Ziff, precum și introducerea lui W. Elton[111].

Credem că nu ar putea fi contestată utilitatea acestei critici care dovedește insuficiența oricărei definiții absolute și exclusive în fața experienței. Totuși, deoarece Miss Lake, în eseul citat, denunță caracterul tautologic și irefutabilitatea vidă (pentru că este tautologică) a oricărui procedeu de definiție (arta fiind definită ca *expresie*, toate experiențele artistice vor confirma această definiție, din moment ce cele care nu o vor confirma nu vor fi considerate ca artă), se naște bănuiala că și autorii analiști se prevalează de un asemenea procedeu: o anumită utilizare a termenului „artă" va fi restrînsă și insuficientă, deoarece s-a stabilit că singura utilizare legitimă este pluralitatea necondiționată a întrebuințărilor sale. Înseamnă deci că această întrebuințare s-a dovedit a fi nelegitimă deoarece a fost categorisită ca atare. În felul acesta ne plasăm într-un plan nominal, tot atît de steril ca și planul idealist.

Desigur *essentialist fallacy* constituie o gravă eroare, un păcat capital din punct de vedere semantic. Dar el este un fel de „păcat originar" cu care vin pe lume toate teoriile și de care botezul semantic le va izbăvi cu ușurință. În fond, definițiile reale sînt definiții voliționale generalizate și va fi suficient să fie debarasate de acest din urmă defect. Ar fi însă mai greu, se pare, de a

izbăvi de acest defect teoria volițional-semantică însăși (teza că toate definițiile sînt volițiuni de valoare egală). Ea are o tendință absolută, despotică, intolerantă[112], justificîndu-și intoleranța prin raportările la datele de fapt (utilizările contradictorii ale anumitor termeni), exact la fel cum teoriile realiste își căutau confirmarea în anumite utilizări uniforme. În definitiv, a numi artă „contemplarea dezinteresată" și a exclude „interesul pasional" constituie desigur o hotărîre arbitrară, dar tot arbitrară este și aceea de a numi artă contemplarea dezinteresată și *în același timp* interesul pasional. Acestea sînt de fapt două moduri de a fi; fiecare are avantajele și inconvenientele sale: una oferă în legătură cu arta un concept bogat și variat, cealaltă un criteriu mai restrîns, dar mai eficient și mai discriminatoriu etc.

Criticul exclusivist ar putea susține că respectă mai mult experiența decît cel relativist, deoarece, pentru a universaliza o anumită dimensiune a experienței, el trebuie să o analizeze sistematic, nu numai pe aceasta, dar și pe toate celelalte pe care le exclude, și să precizeze relațiile lor (pentru a exclude Barocul din artă, Croce a trebuit să-i studieze în mod pertinent unele aspecte)[113], în timp ce relativistul se va mulțumi să recunoască caracteristicile diferitelor tipuri de experiență estetică, fără a se sinchisi de raporturile lor și, în consecință, într-un mod mai puțin analitic. Pe de altă parte, principiul voliționismului nu este în măsură de a stabili motivul pentru care respectarea unei *anumite* întrebuințări exclusive a unui termen ar fi mai puțin legitimă decît recunoașterea *tuturor* întrebuințărilor termenului. Acest principiu nu este în stare nici măcar să stabilească pentru ce un domeniu mai întins de semnificații trebuie să fie considerat ca raportîndu-se în mod legitim la un cuvînt cu o întindere mai redusă. Singurul argument va fi de ordin semantic *aprioric:* întrebuințarea lingvistică cea mai întinsă prevalează asupra celei mai puțin întinse.

Se va spune poate că în felul acesta sîntem și noi pragmatiști, voliționaliști, nominaliști. Este ade-

vărat, dar în același fel în care pragmatiștii sînt realiști (ei recunosc totuși referința unor termeni la spații de semnificații nonarbitrare). După părerea noastră, criteriul care dizolvă esențialismul dizolvă totodată și relativismul. Mai exact: o folosire coerentă a principiului volițional absolvă și justifică folosirea cuvintelor în funcție de utilizarea lor reală. Este adevărat că, odată adoptat un criteriu esențialist, diversele doctrine se ciocnesc între ele de multe ori în mod inutil și asistăm astfel la nașterea atîtor controverse, încît pînă la urmă ajungem la o veritabilă confuzie. Dar dacă, dimpotrivă, alegem criteriul relativist, doctrinele nu se mai ciocnesc, merg paralel sau divergent, și pericolul unui dialog între surzi s-a modificat în avantajul surzilor care monologhează.

Dacă păcatul ancestral al „esențialismului" îi înglobează atît pe „relativiști" cît și pe „realiști" (apelativul „păcat ancestral" nu este nepotrivit întrucît este vorba în fond de principiul binelui și al răului, al adevărului și al falsului), analiza semantică trebuie să rămînă neutră între cele două poziții (lucru pe care, în general, nu îl face) și dacă folosește criteriul tautologiei pentru una, trebuie să-l folosească și pentru cealaltă. Pe de o parte, cînd semanticienii acuză textele idealiste de o altă formă de tautologie — verbalism, definiția (*ignotum per ignotum*) ei riscă să cadă adesea într-un păcat și mai mare, acela de a nu-și face datoria, adică de a nu analiza suficient afirmațiile adversarilor lor. Cînd Keats afirmă: *Beauty is truth, truth is beauty,* nu vom spune că aceasta ar fi o definiție exemplară, dar este totuși o definiție corectă și nu o tautologie sau un nonsens; este o dublă „definiție prin corespondență"[114] în care de fiecare dată unul din termeni este considerat ca descriptiv (în sensul comun), iar celălalt ca un termen de definiție. Pentru un poet este suficient atît. Un expert analist va trebui să caute însă întrebuințarea tehnică a acestor doi termeni la Platon și în tradiția platoniciană sau să vadă care altă tradiție a influențat pe Keats, pentru a putea controla astfel întrebuințarea obișnuită adoptată de autor. Dealtfel, acum mai puțin decît oricînd, o definiție ca aceea a lui Croce — *intuiția este expresie* — este tautologică. Dezvoltată, ea vrea să spună următoarele (vezi § 25 și 26 de mai sus): numesc intuiție o cunoaștere dacă ea are forma mentală recunoscută îndeobște pentru intuiție și proprietatea de *individualitate* recunoscută îndeobște percepției. Firește, nu este exclus ca în unele cazuri obiecțiile pătrunzătoare ale analiștilor cu privire la verbalismul filosofilor să fie juste[115].

Dar alta este problema principală. Dacă am clarifica îndeajuns diferitele întrebuințări date termenilor de către diferiți autori și am limpezi anumite confuzii cărora ele le-au dat naștere[116], am ști desigur mai mult, am ști să le folosim mai judicios, dar nu am putea încă alege modul de a le folosi. În fapt, analiza semantică nu iese din planul unei propedeutici. Această poziție se apără susținînd că alegerea criteriilor și, în consecință, a semnificațiilor, este problema criticii subiective și relativiste și că estetica este numai metodologia întrebuințărilor sale verbale. Dar această afirmație nu pare să fie suficientă, deoarece nu putem face ca diversele canoane critice să comporte problema modului lor de formare, a procesului lor volițional, și a alegerii și aplicării lor. Și nu putem nega că aceasta privește estetica. Argumentele uzanțelor lingvistice (Estetica) depășesc aceste uzanțe (Critica).

Să recunoaștem deci că analiza semantică poate constitui o profilaxie prețioasă în ceea ce privește examinarea problemelor estetice și folosirea criteriilor critice. Trebuie totuși să mai constatăm că, în legătură cu primele, ea nu a putut evita o poziție tot atît de dogmatică ca și aceea pe care o combătea. În ceea ce le privește pe ultimele, ea nu recunoaște decît criterii constituite și se dezinteresează cu totul de procesul prin care ele se constituie. Ea ignorează cercetarea, formarea și reînnoirea criteriilor. Faptul acesta nu trebuie să mire, deoarece semanticienii concep activitatea lingvistică ca o activitate expozitivă și nu ca o

anchetă. Operația critică este considerată de cele mai multe ori ca o extensiune a claselor: recunoașterea acestor clase este o deducție care pleacă de la criterii date, deja constituite (fapt care favorizează atît critica conservatoare cît și critica arbitrară bazată pe „programe" improvizate). Nu le dă prin gînd acestor autori că într-un sistem empirist operația critică comportă în primul rînd un proces de inducție.

Acesta este deci nodul problemei: criteriile estetice nu sînt niciodată date: specialistul nu le *găsește* de-a gata în cultură, ci le *descoperă* în propria sa experiență (în care cultura este numai o componentă), atunci cînd nu le *constituie* el însuși într-un sistem al său propriu. Iar profanul nu le *primește* numai de la expert, ci le *recunoaște* și în operele de artă. Regulile judecății noi ni le procurăm atît prin teorie, cît și prin critică, dar numai ca principii regulatoare ale unei cercetări inductive pe care chiar și cel mai modest spectator le operează personal „recunoscînd valoarea", „căutînd o semnificație" a operei de artă (după expresia sa), sau altfel spus, printr-o interpretare[117]. Puțin interesează faptul că filosoful dă acestor principii o formă deductiv-sistematică, criticul o formă dogmatic-teoretică, iar publicul o formă naiv-realistă. După cum este lipsit de importanță după părerea noastră și faptul că, judecata estetică folosește vechi criterii tradiționale sau introduce noi puncte de vedere, programe de avangardă. În toate cazurile, folosirea criteriilor are un caracter inventiv, iar expunerea lor trebuie analizată ca atare.

Cînd teoreticianul „stabilește" (în mod voliționat) că va folosi în expunerea sa termenul X în sensul de . . ., el „descoperă" totodată această semnificație. Semanticienii nu reușesc să se convingă că o expunere filosofică (și nu numai ea) este totdeauna *inventum* (în sensul de *invenire*), spre deosebire de expunerea științifică în care *inventum* este dat ca atare, transpus într-un limbaj perfect (de cele mai multe ori o formulă matematică". Există întotdeauna *o expunere* în modu-

rile (chiar artificiale, dar în cît de mare măsură?) de *achiziție*. Să o numim pseudo-achiziție. Ea are forma unor expuneri didactice și seamănă nu atît cu controlul unei înmulțiri terminate, cît cu controlul unei înmulțiri în curs de execuție, sau, altfel spus, cu un raport de poliție redactat în termeni de „investigație"[118].

Analistul este, dimpotrivă, mereu nemulțumit de aceste expuneri; el tinde să neglijeze procedeele de aproximare sau să le falsifice considerîndu-le ca definiții perfecte care trebuie să fie analizate în conformitate cu un principiu de semnificație lingvistică. Dar ce judecată va putea el formula din punct de vedere lingvistic, decît una privind coerența sau incoerența internă? În acest caz, tautologia ar deveni un merit și nu un defect. Dacă un mănunchi de semnificații sau utilizări ale unui anumit termen (*arta* de exemplu) este complet și convenabil (sau ineficient și abuziv), faptul nu poate fi stabilit decît confruntîndu-l cu alte utilizări, în conformitate cu alte definiții. Va trebui ales un termen de comparație, ceea ce depășește criteriul analitic. Astfel, de exemplu, Gallie recunoaște exclusivismul esteticii croceene, îngustimea sa indicativă, greșita asimilare pe care o face a celor două aspecte ale procesului estetic, plăcerea și creația („reducționismul"), înlăturarea factorului tehnic și interesul excesiv, aproape romantic, arătat față de sentimentele presupuse ale artistului. Toate aceste critici sînt îndreptățite (poate nu ultima), dar, din punct de vedere lingvistic, ele nu pot apărea decît din confruntarea lor subînțeleasă cu folosirea acestor termeni în cadrul altor teze doctrinare. Ele sînt formularea lacunelor existente în utilizările lingvistice croceene, rezultate din polemicile, apărute înainte de prima jumătate a acestui secol (cf. cap. IV și V de mai sus). Analistul Gallie n-a „descoperit" antitezele sale la tezele lui Croce, căci acestea fuseseră descoperite de cultura precedentă, dar metoda sa permite o admirabilă formulare a lor.

Dimpotrivă, propoziția susținută de Gallie și împărtășită și de alți analiști (S. Hampshire și

uneori Margaret Macdonald) în legătură cu o alunecare totală a criticii literare spre o pură „fenomenologie", în sensul american de analiză descriptivă, pare să fi izvorît din metoda analitică.

O asemenea analiză nu urmăreşte să găsească nici cel mai mic numitor comun, *esenţa* estetică a operei de artă, fie că aceasta este lirismul său, fie că este tipicitatea sau asemănarea etc., ci ceea ce este nou şi unic în fiecare operă. Acesta este un principiu sănătos. Teoria şi practica criticii croceene nu-l excludea în nici un fel, dar îl subordona criteriului prea îngust al lirismului. De aceea s-ar putea vorbi aici de un principiu cu totul diferit şi pe de-a întregul nou: analiştii ar vrea să ajungă la eliminarea oricărui criteriu normativ. Totuşi, *Noul* şi *Unicul* sînt şi ele norme şi încă destul de vechi. Înseamnă deci că această teză — a unei critici descriptive — nu este posibilă decît prin faptul că aceşti autori propun în mod normativ modelul unei metode descriptive. Lor nu le trece prin minte să se întrebe *de ce* este interesant atît pentru critic cît şi pentru public de a scoate în relief ce au „unic" şi „nou" operele de artă pentru că problema aceasta i-ar îndepărta prea mult de punctul lor de plecare. În adevăr, unul din autorii culegerii, Hampshire, care încearcă să dea un răspuns într-unul din eseurile sale[119], ajunge la o serie de argumentări care îl antrenează, dincolo de orice utilizare corectă a punctului de vedere semantic, spre o opoziţie între artă şi morală, între intern şi extern, între autonomie şi heteronomie — teze idealiste care nu mai sînt azi actuale nici măcar pentru idealişti şi care sînt supuse unei revizuiri. Margaret Macdonald este mult mai riguroasă în eseul său: critica nu trebuie să depindă de teorie, ci trebuie să fie o operaţie pur descriptivă, menită să atragă atenţia spectatorului asupra unor calităţi pe care specialistul le-a decelat în opera de artă. Critica nu trebuie să fie niciodată o judecată definitivă asupra artei, ci o serie deschisă de interpretări, de utilizări ale artei. Nu există o operă

de artă în sine, există numai seria acestor utilizări. Numai astfel se poate depăşi îngustimea teoriei şi parţialitatea criticii.

Aici trebuie să facem o precizare. Există un aspect sub care Margaret Macdonald are perfectă dreptate. Filosofia moralei moderne a încetat a fi o „filosofie morală", ea studiază comportamentul moral dar nu prescrie comportamente morale. La fel, Estetica a încetat să fie o disciplină de precepte; ea nu formulează reguli pentru realizarea unor opere de artă valoroase şi nici reguli de gust pentru a stabili care stil este mai bun decît altul. Etica sau filosofia morală studiază domeniul acelor comportamente pe care le numim morale ca şi ceea ce ne face să le considerăm ca atare şi nu religioase, utilitare etc.; ea caută să stabilească pentru ce vorbim de responsabilitate, de datorie etc. La fel, Estetica va încerca să vadă pentru ce vorbim despre artă şi nonartă şi dacă poate fi găsit un factor constant printre atîtea criterii de gust. (Nu interesează dacă Richards declară că asemenea concepte constante sînt extrem de vide şi inutile[120]; ele ar putea fi dăunătoare dar în nici un caz inutile. Ideile cele mai abstracte sînt cele mai eficiente). Fără îndoială, estetica modernă a dat de multe ori definiţii ale frumosului şi ale artei care se traduceau apoi uşor în precepte. Faptul este valabil mai ales pentru estetica raţionalistă şi idealistă, de la Baumgarten la Croce. De aici provine forţa (eficienţa) şi slăbiciunea (contestabilitatea) acestor doctrine. Dar va fi imposibil să împiedicăm transformarea definiţiei sau descrierii, chiar foarte generale a unui comportament, într-o normă sau într-un precept. Lucrul acesta este valabil şi pentru analişti. Va fi imposibil să avem interpretări, adică utilizări ale operei de artă care să nu fie totodată evaluări, judecăţi care instituiesc anumite criterii normative. Una din obligaţiile esteticianului este tocmai aceea de a studia procesul de formare şi utilizare al acestor criterii. Eliminarea criteriilor de gust în favoarea unei descrieri pure nu poate fi decît o iluzie. Şi nici

n-ar fi de dorit. Dealtfel, nu s-ar putea vorbi de eliminarea lor, ci numai, uneori, ca astăzi, de atomizarea și de dispersarea lor (iar tezele unor Gallie și Margaret Macdonald teoretizează tocmai acest *statu quo*). De fapt, nici nu s-ar putea face o deosebire între teorie și nonteorie, ci doar între diversele criterii de evaluare, toate teoretice și mai mult sau mai puțin raționale. Aceasta nu mai înseamnă însă descriere pură. Ne întrebăm care este originea succesului, fie el și temporar, pe care îl au atîtea *sloganuri*, teze, definiții, proclamații, precepte ale artei contemporane, la care se dedau atît de des artiști și critici și care nu sînt altceva decît niște improvizații lăudăroase, dacă nu de-a dreptul umoristice. Artistul și publicul, suspendați în vid, au și ei nevoie de aceste puncte de sprijin teoretice și provizorii pentru orientare și evaluare.

Dar, se va spune, în conformitate cu punctul de vedere al Margaretei Macdonald, opera criticului nu constă în a „judeca" valoarea artistică făcînd apel la o regulă teoretică, ci în a „arăta", în a „prezenta" această valoare (*Op. cit.*, p. 119). Deosebirea va apărea atunci între un criteriu deductiv și un criteriu inductiv de alegere — criteriul de judecată nu se va modifica. Există desigur o diferență între o critică constituită din aprobări sau dezaprobări, ori din măsurători în conformitate cu o anumită regulă și o critică constituită din indicații, descrieri sau sugestii făcute pe baza acelorași criterii. În primul caz, ele erau aplicate *ab extra*, în celălalt caz, ele sînt căutate și găsite în opera însăși (se găsesc întotdeauna!). Critica idealistă făcuse deja pasul acesta, în opoziție cu știința preceptelor, atît cea veche, cît și cea nouă, adică cu critica retorică[121]. Putem afirma că cei mai subtili dintre analiști îi acordă astăzi preferință. Rămîne însă stabilit că în domeniul criticii de artă descrierea nu este mai puțin apreciativă decît o prescripție. Norma este inerentă și uneia și alteia.

Cît despre teoria susținută de Margaret Macdonald, care consideră sensul operei de artă ca

un „open texture"[122] al interpretărilor sale, ea ni se pare totodată irefutabilă și foarte fericită. O operă de artă este seria utilizărilor ei din trecut și posibilitatea utilizărilor în viitor. Există pericolul ca această concepție, în loc de a ne face să luăm în considerare continuitatea dialectică a operei de artă, să ducă uneori la pulverizarea ei. Ca criteriu istoric, ea a dat deja rezultate excelente. Să ne gîndim numai la anchetele atît de eficiente, uneori geniale, privind istoria „succesului", a „gusturilor", a „interpretărilor"[123] (să ne amintim ce a fost făcut în legătură cu Barocul sau cu Shakespeare). Din punct de vedere strict *critic*, atunci cînd privim o operă ca o posibilitate în viitor, acest criteriu riscă, dimpotrivă, să justifice toate procedeele, fără alegere și fără refuz. În cazul acesta, critica nu mai este altceva decît mărturie de recunoștință și respect, ca în muzee, adevărate cimitire ale artei, sau o polemică iluzorie între niște interpretări echivalente.

Totodată, ni se pare că în aceste studii analitice se reproduce o dicotomie destul de asemănătoare (chiar dacă nu declarată) cu aceea, celebră, care s-a produs în domeniul pozitivismului logic și care i-a îndepărtat pe „analiștii limbajului" de ceilalți gînditori precedenți din sînul neopozitivismului. Pe de o parte, o concepție întemeiată pe principiul verificării faptului, pe de altă parte, o pură considerare a semnificațiilor în calitate de utilizări, ca un proces inepuizabil de interpretare. Pe de o parte, semnificația operei de artă este un ansamblu de calități intrinseci asupra cărora este datoria criticului de a atrage atenția prin interpretarea sa, eliminînd prejudecățile, echivocurile, indolența și tot ceea ce ar putea jena pe observator; pe de alta, obiectul estetic nu este altceva decît o serie de interpretări, utilizarea pe care unii spectatori privilegiați o pot da lexicului și sintaxei operei, într-un cuvînt experiența estetică în întregime. În primul caz este un *refering*, în celălalt, un *use*[124]. Într-un caz este o cunoaștere, în celălalt, o operație. Discursul critic va fi „fundamentat" în mod diferit

pentru fiecare din cele două cazuri. În primul caz, — pe datele de fapt, protocoale ale sensibilității, propoziții atomizate, verificabile, ținînd seamă de condițiile variabile de observație[125]; în cel de al doilea, pe coerența internă sau pe conformitatea cu unele reguli de gust acceptate, sau de bun simț și de oportunitate care îl vor face mai mult sau mai puțin acceptat. Primul criteriu nu poate exista fără cel de al doilea. Numai un principiu de coerență, adică un sistem lingvistic determinat, va permite să se distingă „referințele" stabilite prin gust care intră într-un discurs estetic, de cele care nu intră. În toate cazurile, însă, există o problemă pe care empiriștii clasici nu au ignorat-o și care nu poate fi lăsată deoparte: Ce face ca lectura criticului să fie o lectură privilegiată? Care este regula gustului său, adică în ce constă fundamentul judecății sale estetice? Sau, dacă vrem, în termeni mai moderni: cum putem ieși din protocoalele și convenționalismul definițiilor voliționale? Relativistul va răspunde că nici nu este nevoie să ieșim. În realitate însă, el caută mereu să facă acest lucru, determinînd un tip de limbaj (prezentativ, iconic, simbolic etc.) deosebit de limbajul științific sau de cel comun și precizînd un cîmp de obiecte (sensibil, emoțional, ambiguu etc.) distinct de alte sectoare și, în fine, luînd în considerare alte criterii: economia și contrastul (Spencer), plenitudinea, synesthesis-ul (Richards), coerența și significanța (Heyl), autonomia (Hampshire) etc., criterii pe care le consideră că nu sînt preferențiale în mod arbitrar.

Confirmarea este oferită de faptul că interesul pentru problema judecății estetice a redevenit nouă, odată cu prevalența criteriului, (atît de răspîndit în practică), prin care se reduce actul critic la o simplă descriere mai degrabă decît la o evaluare. Un laborios eseu al lui A. Isenberg în care este analizată structura cunoașterii critice, constituie un exemplu în acest sens[126].

Expunerea lui Isenberg este destul de confuză, dar, în substanță, foarte simplă. În judecata de

valoare operează clase valutative (*Norms*) și condiții descriptive ale acestor clase (*Reasons*) și în fine judecăți individuale de valoare sau, mai degrabă, răspunsuri emoționale (*Verdicts*). (Va fi mai simplu pentru cititor dacă va face o comparație cu judecățile etice). Este evident că V poate tot atît de bine să fie un efect al lui N cît și cauza inductivă a lui N. Orice regulă care operează selecția unor cazuri particulare este de asemenea un *standard*, o generalizare a acestor cazuri. Dar procesul inductiv de formare și de confirmare a acestui standard și acela al condiționării sale (gust spontan, tradiție, regulă sistematică, deducție ontologică etc.) îl interesează mai puțin pe Isenberg. Dar dimpotrivă, tocmai aceste reguli sînt cele care constituie problema principală a „Poeticilor" și ale „Esteticilor". Ceea ce îl interesează mai mult pe Isenberg este procesul de *deducție* a lui V și a lui R, deduse din N.

În legătură cu aceasta, putem spune că eseul lui Isenberg reproduce procedeul clasic al lui D. Hume căruia îi dă o formă, dar îl amputează de orice referință inductivă asupra naturii și originii *standardelor*. Pentru Hume, acestea erau obținute printr-un procedeu de selecție statistică din datele experienței care întărea ipoteza unei anumite structuri asociaționiste a conștiinței, prezentă în mod uniform în natura omenească. Cu Ch. Morris vedem că „experiența" statistică a devenit „experimentare" statistică, ceea ce confirmă și precizează anumite ipoteze antropologice (Sheldon). La Heyl, dimpotrivă, este abandonat orice criteriu statistic, cel puțin în mod direct, și, ipotezei psihosomatice, îi este substituit un postulat social, profesional (experții). În sfîrșit, cu analiștii nu se mai poate vorbi de nici un criteriu, această problemă fiind înlăturată complet.

Cunoaștem argumentul analiștilor în această privință: sau aceste *standarde* sînt niște produse pozitive, empirice, istorice, variabile și atunci se adresează artiștilor și criticilor, dar nu savanților care nu au ce face cu ele. Sau savantul pretinde o unitate, o lege în aceste reguli multiple pe care

empiriştii nu o văd, în acest caz, el alunecă în *essentialist fallacy* şi face metafizică.

Vigoarea acestui răspuns e numai aparentă. Obiecţiile pot fi următoarele:

1) Nici artistul, nici criticul nu se interesează de procesul de formare a *standardelor;* ei se interesează numai de funcţionarea lor instrumentală, altfel devin sau pseudofilosofi, sau nişte saltimbanci savanţi etc. (A. Breton, de exemplu).

2) Caracterul empiric al *standardelor* nu exclude interesul pentru o extindere a *standardelor* mai vastă decît aceea care îl atrage pe cunoscător sau chiar pe istoric. Orice filosofie empiristă a ţinut seama de acest lucru. Hume, în 1757, adopta ca ultim criteriu pentru a sa *delicacy of taste* „frumoasa ordine a părţilor", la fel ca acei cartezieni de tipul lui Crousaz. Şi noi am văzut că C. B. Heyl a acceptat în 1943 criteriile *prépon, súmmetron* şi *éidos,* adică a acceptat sugestiile „experţilor" care, la rîndul lor, acceptă criteriile filosofilor raţionalişti.

3) Nu putem deci vedea cine, în afară de filosof, ar putea să se intereseze de aceste abstracţii de abstracţii care depăşesc limitele analizelor comparative, astfel încît, dacă empiristul nu se va ocupa de ele, experţii vor recurge la raţionalist. Şi nu vedem limita la care trebuie să se oprească acest procedeu de abstractizare care nu este incompatibil cu o metodă pozitivistă şi care nu implică în mod necesar o limită metafizică, o abstracţie ultimă.

NOTE
la capitolul X

[1] „Stările de spirit cele mai preţioase sînt acelea care cuprind cea mai largă şi mai comprehensivă coordonare de activităţi şi cel mai redus hiatus, un minimum de conflict, de sfăbire, de restricţie" (*Principles,* 1924, p. 59).

[2] Este chiar noţiunea *felicity* pe care o întîlnim şi la alţi gînditori americani. Vezi Dewitt Parker: „Fericirea nu este decît satisfacerea mai multor dorinţe; totuşi, ea nu este un cumul de satisfacţii ci modelul lor armonios" (*Discussion of John Dewey's „Some Questions about Value"* în volumul *Value* editat de R. Lepley, New York, 1951, p. 231); de asemenea, Garnett, *Intrinsic Goodeits Definition and Referent,* ibid., pp. 78—111: „Ceea ce este înzestrat cu valoare sau non-valoare intrinsecă, este... viaţa şi viaţa cea mai bogată; valoarea instrumentală este aceea a oricărui lucru care conduce către această viaţă completă" (pp. 88—89).

[3] Nu este chiar semnificaţia cunoscută a termenului „synaestesis" după care cuvîntul exprimă o asociaţie de senzaţii (de ex.: *audiţia coloratâ...),* Cf. O. Fischer, *Ueber Verbindung von Farbe u. Klang,* în „Zeitschrift für Aesthetik", II, 1907, pp. 501-34.

[4] Coleridge a vorbit, de asemenea, de frumuseţe ca despre o „plăcere fără interes şi chiar împotriva oricărui interes" (într-o bucată *On poesy or art,* din *Essays on the fine art*) precum şi de imaginaţie ca despre un „echilibru sau o reconciliere a calităţilor contrare sau discordante" (în *Biografia literaria,* 1817). Totuşi, în cazul acesta, este vorba de conceptele kantiene, care n-au nimic comun cu cele ale lui Richards. Şi mai puţin putem apropia *synaesthesis*-ul de vreun indice care ar putea fi întîlnit la Aristotel (*Poétique,* XXII), Longinus, (X, 30—40), Gracian, Doctorul Johnson, etc., cum ar fi vrut R. Wellek *(Istoria Criticii literare moderne,* Bucureşti, 1974, vol. I, Introducere).

[5] Expresia „Noua Critică" vine de la titlul *The New Criticism* al lucrării lui J. C. Ransom (1941) în care sînt discutate ideile lui J. A. Richards, W. Empson, T. S. Eliot, Yvor Winters etc. *New Critics* au drept preocupare comună un minuţios examen analitic al operei literare, a caracterelor sale particulare, a modei sale stilistice, a „paterns"-urilor etc. Ei se deosebesc deci de Richards care respinge orice analiză formală. Aşa, de exemplu, W. K. Wimsatt şi Cl. Brooks (vezi opera în colaborare: *Literary Criticism,* Londra, 1948). Dar mai sînt şi alţii care fac caz de rezultatul psihologic ca Richards, D. Daiches, de exemplu. În legătură cu New Criticism vezi: W. Elton, *A guide to the New Criticism;* şi *A Glossary of the N. C.,* The modern Poetry Association, Chicago, 1948; Cl. Brown, *The Achievement of American Criticism,* New York, 1945; R. W. Stallman, *Critics and Essays in Criticism,* 1920—1948, New York, 1949, W. Van O'Connor, *La critica letteraria in America,* Roma, 1955; A. Russi, în „Paragone", febr. 1952, şi în „Prospetti", Nr. 4, 1953; M. Praz, în „Prospetti", Nr. 11, 1955; D. Pesce, *op. cit.,* F. Pivano, *Le due vie della critica americana,* în „Il pensiero Critico", 1959, Nr. 2.

[6] Vezi de asemenea *The Meaning of the Meaning,* cap. VIII; *Mencius on the Mind,* pp. 100—104. Asupra pluralităţii de definiţii ale frumosului şi ale artei, cf. de asemenea: L. Grudin, *A. Primer of Aesthetics,* New York, 1930, p. 229.

[7] „Organizarea care risipeşte în cea mai mică măsură posibilităţile omeneşti... este cea mai bună" (*Principles,*

p. 52). Asupra esteticii lui Spencer, vezi § 3, 4. Găsim conceptul de economie mai ales în: H. Spencer, *The Philosophy of Style*, 1852; în *The Principles of Psychology*, 1855, precum şi în eseul *Gracefulness*, 1853.

[8] Publicat în parte în periodice începînd din 1920. Vezi Ogden, *The Psychology of Arts*, New York, 1938. Vezi de asemenea I. A. Richards, *Practical Criticism*, New York, 1929; *Mencius on the Mind*, New York şi Londra, 1932; *Coleridge on imagination*, New York, 1935; *The Philosophy of Rhetoric*, New York şi Londra, 1936; *Interpretation in Teaching*, New York, 1938; *How to Read a Page*, New York, 1942; *Speculative Instruments*. Londra, 1955. Cl. K. E. Gilbert, *The Intent on Tone of Mr. J. A. Richards*, în „Journ. of Aesth.", 1924, Nr. 3, pp. 29—42; G. A. Rudolf, *The aesthetic Field of J. A. Richards*, în „Journ. of Aesth.", 1955-56, XIV, pp. 348—358.

[9] Aplicaţii sistematice ale metodei semantice la problema artei au apărut de asemenea în Polonia şi Cehoslovacia. Vezi M. Wallis-Walfisz, *De la compréhension des éléments représentatifs dans les oeuvres d'art*, Varşovia, 1934; *L'art au point de vue sémantique*, al 2-lea Congres internaţ. de estetică etc., 1937, primul volum, pp. 17—21; J. Murakowsky, *L'art comme fait sémiologique*, al VIII-lea Congres de Filosofie, Praga, 1934; Cf. M. Novak, *L'Esthétique tchèque contemporaine*, în „Revue d'Esthétique, 1957, Nr. 1; Dusan Sindelar, *Contemp. Czech. Aesthetics*, „Journal of Aesth.", XVIII, 1959, Nr. 1.

[10] Iniţiatorul Şcolii *Behavior* este J. B. Watson: *Behavior, an Introduction to Comparative Psychologie*. New York, 1914; *Psychology from the Standpoint of a Behaviorist*, Philadelphia, 1919; *Behaviorism*, New York, 1924. Asupra „comportamentismului" lui Richards, vezi M. Black, *Language and Philosophy*, Ithaca, 1952, cap. VIII, IX (trad. ital., edit. Bocca, 1953). Cf. de asemenea, E. Vivas, *„La théorie esthétique de J. A. Richards"* (1953), în *Creation and Discovery*, New York, 1955, trad. ital., edit. Il Mulino, Bologna, 1958. Primele scrieri ale lui Richards şi Ogden datează din 1920; cîţiva ani mai tîrziu s-a dezvoltat în Anglia o altă mişcare semantică, „Semantica Generală" ca urmare a lucrării lui A. Korzybskj (1879—1950). *Science and Sanity: an Introduction to non-aristotelian System and General Semantics*, Lancaster, 1933 (1941[2]) în care autorul dă semantizării o explicaţie neurologică. În acest caz este de asemenea vorba de un comportament (psihosomatic): ceea ce el numea „reacţie semantică". Semantica Generală a avut un Institut, o Societate, o revistă (E.T.C.A. Review of General Semantics), după 1943. Vezi W. M. Urban, *Language and Reality, The Philos. of Language and the Principles of Symbolism*, New York, 1939. Apoi, discipolii americani ai lui Korzybskj au căutat să pună de acord principiile acestuia cu cele ale lui Richards. Este cazul lui Stuart Chase, *The Tiranny of Words*, New York, 1939, şi al lui S. I. Hayakawa, *Language in Truth and Action*,

New York, 1949. Hayakawa concepe formele într-o manieră destul de asemănătoare cu aceea a lui Richards: ca relaxarea unei tensiuni nervoase a organismului, produsă de mecanismul nostru de acomodare; un acord optim cu situaţia după necesităţile existenţei. Ca şi Richards, Hayakawa a studiat formele stilistice (metafora, similitudinea, alegoria...) numai din punctul de vedere al efectului emoţional. Asupra acestui subiect vezi F. Barone *La terapia semantica*, în „Il pensiero americano contemporaneo", I, edit. Comunità, 1958.

[11] Cf. J. Dewey, *Art as Experience*, cap. I, III, XI, XII. Vezi în legătură cu aceasta articolul lui E. Vivas, *L'émotion dans la théorie de l'art de J. Dewey*, 1938 (Creation and Discovery, 1955).

[12] Cf. J. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, 1936. Vezi mai departe, „Şcoala de la Chicago".

[13] Putem să citäm G. Boas, *In defence of the Unintelligible*, „Journal of Aesthetics", IX, 1950-51, pp. 285—293.

[14] Cf. *The poetic principle:* Marea erezie modernă este de a face din adevăr, obiectul suprem al Poeziei... Nu există nici un fel de simpatie între poezie şi adevăr. Adevărul sau raţiunea n-are nimic de-a face cu ceea ce este indispensabil cîntecului ... Între adevăr, obiectul raţiunii, şi poetică se află un zid, un abis de diferenţă...".

[15] Kenneth Burke, *The philosophy of Literary Forms, Studies in Symbolic Action*, Louisiana Univ. Press, 1941; William Empson, *Seven types of Ambiguity*, 1930; A. J. Ayer, *Language, Task and Logic*, New York, 1936; C. L. Stevenson, *Ethic and Language*, New Haven, Yale Press Un., 1945.

[16] Asupra unor oscilaţii ale opiniilor lui Richards în legătură cu aceasta, vezi E. Vivas, *Creation and Discovery*, New York, 1955 (trad. ital., Bologna, edit. Il Mulino, 1958, pp. 269—276). Nu trebuie să uităm nici faptul că Richards a făcut pe urmă unele rezerve asupra propriilor sale teorii din *Science and Poetry*, „because I found that it was helping to spread over-semplified" (citat în M. Roder, *A modern Book of Aesthetics*, 1952, p. 234). Alte obiecţii ale lui Richards pot fi găsite în M. Black, *Language and Philosophy*, Ithaca, 1952, trad. ital., Bocca, Roma-Milano, 1953.

[17] R. Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, 1934, trad. engl., 1937.

[18] E. Burke, *A philosophical Inquiry into the Origin of our ideas of the Sublim and Beautiful*, Londra, 1756, partea a V-a.

[19] J. A. Richards, *Practical criticism, New York*, 1929, p. 186.

[20] *The Philosophy of Rhetoric*, 1936, Cf. referitor la acest subiect G. Della Volpe, *La poetica del Cinquecento*, Bari, 1954, pp. 28—33; A. Kaplan, *Referential Meaning in the Art*, în „Journal of Aesthetics", XII, 1954, Nr. 4.

 Vezi excelentul eseu al lui G. Dorfles, *Simbolo e metafora*

[48] Ca și ecuația *științific-semantic*. Caracterul științific al enunțurilor ar putea reieși din verificarea lor denotativă, ca și contextul lor semnificativ, sau din coerența sintactică, în conformitate cu un sistem de axiome.

[49] Nu este întîmplător că în operele următoare (chiar în *Empirism, Religie și Democrație*, 1942, apoi în *Signs Language* etc. 1946), Morris va adăuga o a patra funcțiune a limbajului (funcția *formativă*) proprie propozițiilor logico-matematice. Ea va fi veritabila funcție sintactică. În schimb, propozițiile estetice vor intra într-o nouă dimensiune, s-ar spune intermediară între cea semantică și cea pragmatică, funcția de *apreciere*. Cît despre *designata*-lucruri, ele sînt eventual niște designații de semne-indicatori (*Foundations*, cap. IV, § 7).

[50] *Foundations*, cap. IV, § 7: „Cînd semnul caracteristic arată prin el însuși proprietățile pe care un obiect trebuie să le aibă pentru a fi denotat, vom numi acest semn un *icon*". Iconul este astfel opusul simbolului, semn convențional care trimite la indici sau la alte simboluri (vezi și § 15). În lucrarea sa următoare, *Signs* etc., Morris consideră dimpotrivă, *iconii* ca o subclasă a simbolurilor (cap. I, § 8).

[51] *Science, Art and Technology*, § 5. Nu este totuși vorba de raportul ordinar *signum-designatum;* criticile lui E. Vivas în legătură cu aceasta (*op. cit.*, pp. 301—323) ne par a fi specioase. Dimpotrivă, aspectul mimetic al iconului a fost acceptat și dezvoltat într-un mod personal de E. G. Ballard (*Art and Analysis, an Essays toward a Theory of Aesthetics*, Haga, edit. Nijhoff, 1957). *Natural symbol*, sau *icon*, este conceput acum ca fiind asemănător nu cu obiectul, ci cu subiectul procesului estetic. Similaritatea se produce între structura semnului și dispozițiile psihologice ale spectatorului. Formele poetice sînt și ele mituri omenești, structuri ale psihologiei abisale, de tip Jung; spectatorul se poate deci identifica cu evenimentele și cu imaginile propuse de artă și acest *mimesis* va produce în el un *catharsis*.

[52] Este o idee acceptată de criticii de artă, ca și de artiști. Am întîlnit-o la Valéry. Vezi și J.-P. Sartre: „Poeții sînt oameni care refuză să folosească limbajul". Or, deoarece *în* și *prin* limbaj (conceput ca un fel de instrument) se operează cercetarea adevărului, nu trebuie să ne închipuim că aceștia vor să discearnă adevărul, sau să-l expună. De fapt, poetul s-a retras cu totul din limbajul-instrument; el a ales odată pentru totdeauna atitudinea poetică care consideră cuvintele ca pe niște lucruri și nu ca semne... Pentru poet, limbajul este o structură a lumii externe. Deoarece nu știe să se servească de el ca de un semn al unui aspect al lumii, el vede în cuvînt *imaginea* unuia din aceste aspecte... Astfel, între cuvînt și obiectul semnificat se stabilește un dublu raport reciproc de „asemănare magică și de semnificație" (*Ce este literatura?* § 1). Constatările fenomenologice ale lui Sartre și semnificațiile atitudinii lui

Morris coincid astfel. Pe de altă parte fenomenul de *asemănare* sau de *izomorfism* dintre semnul poetic și *designatum*-ul său nu este ignorat nici de esteticienii recenți (Baratono, Calogero) și el concordă perfect cu teoria croceană a intuiției. Aceasta nu-l împiedică pe Morris să fie singurul care să reprezinte fenomenul respectiv în cadrul unui sistem, al unei teorii semiotice.

[53] Vezi de asemenea *Signs, Language and Behaviours*, cap. VII, § 2, 3. Asupra noțiunii de Icon, cf. F. P. Creed, *Iconic Signs and Expressiveness*, în „Journal of Aesthetic", III, Nr. 11—12, 1945; C. Amyx, *The Iconic Sign in Aesthetics*, în „Journal of Aesthetic", v. VI, 1 sept. 1947; A. W. Burks, *Icon, Index, Symbol*, în „Philosophy and Phenomenological Research", IX, Nr. 4; M. Naumburg, *Arts as Symbolic Speech*, în „Journal etc.", XIII, 4, 1955; L. N. Roberts, *Art as Icon, a interpretation of Ch. Morris*, New Orleans, Talane Univ. 1955.

[54] Publicat în „Journal of Unified Science" (continuarea lui *Erkenntnis*), VIII, 1939, pp. 131—150.

[55] R. M. Hare, *The Language of Moral*, Oxford, 1952. Trebuie să notăm două detalii care pun în lumină finețea analizei lui Morris. După ce a renunțat să scoată în relief caracterul sintactic al limbajului poetic și a instituit o nouă dimensiune *formativă*, el plasează aici acel gen de limbaj tipic sintactic care este cel „retoric". La rîndul său Morris plasează, în domeniul *apreciativ* judecățile de valoare cum sînt propozițiile cu caracter moral pe care alți semanticieni (Hare, Hall) le așază cu aproximație în genul prescriptiv. Cu aceasta, el se apropie de clasicii fenomenologiei valorilor ca Max Scheller, Nic. Hartmann etc. Totuși, orice demonstrație a lui Morris este, după părerea noastră, viciată de o eroare fundamentală care dăunează fiecărui rezultat în parte și duce la rezultate eronate. A se vedea mai departe.

[56] *Signs, Language and Behaviour*, cap. V.

[57] *Op. cit.*, pp. 162, 238.

[58] Vezi de asemenea observațiile lui A. Galimberti, *La semiotica di Ch. Morris*, în „Giornale critico della filosofia italiana", 1957, Nr. 3. Critici foarte ascuțite și excesive, după părerea noastră, găsim la Allen Tate, *On the Limits of Poetry*, New York, 1948; M. Black, *op. cit.*, cap. VII; E. Vivas, *op. cit.*; un studiu de R. Raggiunti, *Il segno linguistico nella semiotica di Ch. Morris*, în revista „Il Pensiero", Milano, Nr. 2, 1959.

[59] Vezi *Signs, Language and Behaviour*, pp. 209—251.

[60] Cf. M. Black, *op. cit.*, p. 231, în legătură cu aceasta, vezi și ancheta lui E. W. Hall, *What is value?* Londra, 1952.

[61] Ch. Morris, *Signs, Language and Behaviour*, trad. ital., Milano, pp. 107—109, 209—216.

[62] *Op. cit.*, pp. 123—126, 209—251.

[63] B. Croce, *La poesia*, 1935 partea I, cap. VII.

[64] Vezi de exemplu: Owen Barfield, *A study in Meaning*, Londra, 1928, Nr. 1, sept. 1953 din „Journal of Aesthetics and Art Criticism", conține între altele eseurile lui E.

[81] Ch. Morris sugerase termenul de *inconsummated Symbol*, vorbind de „consumul incomplet" al semnului estetic, grație căruia, „opera rămîne totuși un semn" (*Aesthetics and the Theory of Signs*, 1939, p. 139). O idee asemănătoare exprimă și Ph. Wheelwright (*The Semantics of Poetry*, în „Kenyon Review", II, 1940, pp. 263-83) cu termenul *plurisign* sau „semn reflexiv din punct de vedere semantic". Obiecțiile lui E. Vivas aduse lui Morris în legătură cu aceasta (1939, în lucrarea citată, ed. 1953), ni se par nepertinente și rudimentare.

[82] Este suficient să amintim teoria lui W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912, trad. ital., Roma, 1940.

[83] Ch. Morris, *Signs* etc., ed. citată, pp. 259—260. Asupra aspectelor pentru care putem numi și muzica un limbaj, vezi eseul foarte dialectic al lui T. W. Adorno, *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, cu o traducere italiană, în „Filosofia e simbolismo", Archivio di Filosofia, Roma, 1956.

[84] Și E. Vivas se apropie de această problemă în lucrarea citată, insistînd mai ales asupra a două aspecte ale obiectului esteticii: caracterul său de *intransitivitate* și imanența semnificației la mijlocul lingvistic. Vezi de asemenea: E. Vivas, M. Krieger, *The Problems of Aesthetics. A Book of Readigns*, New York, Rinehard, 1953. Asupra gîndirii lui E. Vivas cf. I, Jenkins, *Art an Ontology*, în „Review of Metaphysik", 1956, pp. 623-37.

[85] Cu toate acestea, preferăm să nu adoptăm în prea mare măsură termenul „iconic" rezervîndu-l pentru simbolurile figurative. Preferăm expresia Susannei Langer (vezi mai sus) de simbol *prezentativ* care se poate extinde (așa cum nu face ea) la orice formă de semnificație artistică.

[86] În legătură cu aceasta, vezi Nic. Hartmann, *Grundzüge einer Methaphysik der Erkenntnis*, 1921, (ed. a 4-a în 1940), partea a IV-a, seria a 3-a, cap. LII.

[87] Ch. Morris, *Signs, Language and Behaviours*, cap. VII, § 3.

[88] Ar fi limbaj după *Signs*, etc. (cap. VII, § 3) nu după *Foundations* (cap. IV, § 8).

[89] Am putea replica aici că un *izotip*, o imagine-semnal (vezi O, Neurath, *Basic by Isotype*, Londra, 1936; *International Picture Language, the First Rules of Isotype*, Londra, 1936) nu ne împiedică să-i depășim schema, să vizăm semnificația sa și să-i răspundem. Dar nu este vorba de un adevărat „icon", ci de o simplă schemă. Aceasta dovedește că noțiunea de *icon* cere să fie încă aprofundată.

[90] Vezi distincția pe care M. Black o face între *aserțiunea logică* (adevărată sau falsă) și *prezentarea* artistică (nici adevărată nici falsă): *Language and Philosophy*, ed. citată, cap. IX, pp. 256—257.

[91] G. Calogero, *Estetica, Semantica, Istorica*, 1947. Vezi retro § 33.

[92] S. Langer, *Philosophy in a New Key*, cap. VIII, cf. *Feeling and Form*, p. 28: „The Function of Music is not stimulation of feeling, but expression of it".

[93] Gisèle Brelet, *Le temps musical*, Paris, 1949, cf. retro § 58.

[94] *Feeling and Form*, p. 109.

[95] Ea nu ține seama de faptul că este vorba de un prezent împovărat de viitor ca în dramă.

[96] Toți sînt mai mult sau mai puțin conștienți că arta lirică (dacă nu vrem să considerăm arta în întregime ca o expresie de sentimente) este un episod al poeziei foarte circumscris și foarte rar. Este „lirică" o compoziție poetică care trăiește într-un prezent absolut (diferită în consecință de elegie etc.). Cuvîntul liric se raportează nu numai la schema gramaticală a unui discurs la persoana întîi, dar și la un timp prezent; a reuni subiectivitatea persoanei cu actualitatea timpului ar putea să pară o sfidare a universalității artei. Conceptul de lirism este deci conceptul de artă cel mai riscat. „Sentimentul care-l animă *în prezent*, iată muza inspiratoare a adevăratului poet, singurul pe care se simte înclinat să-l exprime", scria Leopardi în ultimul volum al lucrării sale „Zibaldone" (și chiar el subliniază lucrul acesta). Dar el însuși nu a exprimat deloc, sau foarte rar, această emoție subiectivă prezentă (Este de la sine înțeles că ar fi o eroare să se facă din acest criteriu o măsură a artei: acest criteriu nu trebuie să fie confundat cu *lirismul-intuiție*, nici cu *poezia pură*). Nu există decît o singură paradigmă a unei asemenea poezii și aceasta este Sapho. Poezia sa este echivalentul unei emoții foarte subiective și contemporane. Dar de atunci cîte poezii au atins aceeași exclusivitate a unui prezent liric? Numele acestor poeți se pot număra pe degete: Catul, Louise Labbé, Leopardi, Verlaine... și la fel pentru numărul compozițiilor lor de acest fel. Asupra caracterului liric al timpului prezent, cf. și J. Erskine, *Kinds of Poetry*. New York, 1920; R. Jacobson, *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, în „Slavische Rundschau", VII, 1935.

[97] G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile*, Bocca, Milano, 1950 și *Estetica*, în „Acme", Analele Facultății de Litere și Filosofie din Milano, vol. al IV-lea fasc. 3, 1951.

[98] Asupra conceptului de „semnificație artistică" în general, găsim pagini pertinente în Walter Abell, *Representation and Form*, New York, 1936. Foarte interesantă este și recunoașterea din punct de vedere relativist a lui C. B. Heyl, vezi § 73; M. Rieser, *op cit.* Asupra rolului simbolului în estetică trebuie să amintim de asemenea: E. Strich, *Das Symbol in der Dichtung*, 1939; W. M. Urban *op. cit.*, 1939; *Signe et Symbole*, eseuri de J. Delanglade, H. Schmalenbach, P. Godet, J. L. Leuba, Neuchâtel, La Baconnière, 1946; N. Friedmann, *Imagery: from Sensation to Symbol*, în „Journ. of Aesthetics", 1953-54, XII, pp. 35—37. M. Naumburg, *Art as Symbolic Speech*, ibid. 1954—1955, pp. 435—55; A. Kaplan, *Referential Meaning in the Art*, ibid.,

1954—1955, pp. 457—74; A. Szathmary, *Symbolic and Aesthetic Expression in Painting*, ibidem, XIII, I, sept. 1954; W. York Tindall, *The Literary Symbol*, Columbia Univ. Press, New York, 1955; G. Dorfles, *Communication and Symbol in Work, of Art*, în „Journ. of Aesth.", XV, Nr. 3, martie 1957, reprodus de asemenea în italiană în „Rivista di Estetica", 1957, Nr. 2.

[99] Pentru analogiile dintre concepţia transcendentală şi concepţia naturalistă din punct de vedere teologic, vezi eseul nostru citat: *La problematica del naturalismo contemporaneo*, în „Giornale critico della filos. ital.", 1958, Nr. 2.

[100] C. B. Heyl, *New Bearing in Aesthetics and Art Critics: a Study in Semantics and Evaluation*, New Haven, Yale Univ. Press, 1943; trad. ital. edit. Longanesi, Milano, 1948. Vezi darea de seamă a lui Croce în *Quaderni della Critica* Nr. 12. De C. B. Heyl mai este de citat: *Artistic Truth reconsidered*, în „Journ. of Aesth.", VIII, 1950, pp. 25—28.

[101] Pp. 192—199. Dealtfel autorul declară că aplică în domeniul esteticii principiile teoriei evaluaţiei a lui Dewey (p. 192).

[102] Vernon Lee, *Music and its Lovers*, New York, 1933.

[103] Cf. D. Hume *Treatise*, Cartea I, Partea a III-a, secţ. 10.

[104] Criteriul relativităţii, judecăţilor lui Heyl este cel clasic al empiriştilor, dar devenit şi mai adînc social. Diversele criterii ale experţilor de bună credinţă sînt toate valoroase; putem alege unul, dar nu putem stabili nici o preponderenţă şi nici o ierarhie între ele. Dimpotrivă, judecata celor incompetenţi este inferioară şi subordonată (p. 231). *Delicacy of taste* se naşte din practică, ca la D. Hume. Dar Hume vorbea de „oameni cu gustul fin"; astăzi se vorbeşte de oameni dotaţi cu un oarecare „status" profesional şi social, aproape sindical, despre „experţi" (amatorii, diletanţii sec. XVIII sînt excluşi). Oricum criteriile de gust scapă unui control raţional şi cad sub incidenţa unui criteriu social, în ultimă analiză sub judecata opiniei publice, criteriul democratic al unui *consensus omnium*, care se transformă într-un *consensus optimorum* şi invers.

[105] Cf. mai sus, cap. I, § 4.

[106] T. M. Greene, *The Arts of Criticism*, Princeton 1940; W. Abell, *Representation and Form*, New York, 1936.

[107] Cf. pt. acest subiect: F. Rossi-Landi, *Sul carattero linguistico del filosofare*, în „Aut-Aut", 1957, Nr. 39.

[108] Folosim o veche distincţie a lui E. Utitz, vezi mai sus cap. VI, § 43.

[109] Vezi comunicarea noastră *Jugement et Goût*, în Actele simpozionului internaţional de estetică, Veneţia, sept. 1958, edit. „Rivista di Estetica".

[110] Este dealtfel uimitor faptul că opera lui Heyl a primit aprobarea autorilor italieni ai semanticii *operatorii*. Dar ei au dat atenţie numai polemicii antirealiste (cf. Cecato, în „Analysis" 11 ian. 1947, pp. 86—87; F. Rossi-Landi, în „Lettere italiane", volumul al 3-lea iulie-septembrie 1949, pp. 129—151).

[111] W. B. Gallie, *The Function of Philosophical Aesthetic*, apărut deja în „Mind", iulie 1948; B. Lake, *A study of Irrefutability of Two Aesthetic Theories* (Croce şi Clive Bell); A. Passamore, *The Dreariness of Aesthetic*, apărut în „Mind", iulie 1951; P. Ziff, *Art and the Object of Art*, tot în „Mind", oct. 1951. Asupra ultimelor perspective ale esteticii anglo-americane, v. Th. Redpath, *Some Problems of Modern Aesthetics*, în „British Philosophy in the Mid-Century. A Cambridge Symposium", edit. C. A. Moce, Londra, 1957; J. O. Urmson, *What makes a Situation Aesthetics*, Proc. Aristotel, Soc. vol. suplimentar, 1957, XXXI, pp. 75—92; M. Weitz, *Aesthetics in English Speaking Countries*, în „La philosophie au XXe siècle", Institutul Internat. de Filosofie, Florenţa, vol. 3, 1958.

[112] Vezi de exemplu concluzia lui C. Heyl, *op. cit.*, p. 53. Vezi criticile aduse de E. Vivas semanticianului Richards, identice celor pe care semanticienii le adresează lui Croce (cf. A. Vivas, *op. cit.*, p. 251 şi urm.).

[113] Acelaşi lucru putem spune despre Burckhardt în legătură cu Barocul.

[114] Asupra definiţiilor de corespondenţă, *Zuordnungsdefinitionen* ale lui Reichenbach, vezi G. Preti, *Linguaggio comune e linguaggi scientifici*, cap. III, edit. Bocca, Milano, 1953.

[115] Cf. de ex. J. A Passamore, *articol citat*, pp. 36—55.

[116] V. în lucrarea citată eseurile lui G. Ryle, *Feelings*, şi de H. Knight, *The Use of „Good" in Aesthetic Judgments*.

[117] Asupra interpretării ca „recunoaştere totodată receptivă şi activă", cf. L. Pareyson, *Estetica*, 1954, cap. II, VIII. Acest concept ne pare a fi valabil dar nu într-un sens *pur*, transcendental (ca acela pe care Pareyson în special îl dă teoriei), ci empiric. O privire din acest punct de vedere lipseşte însă, din eseul lui Ch. L. Stevenson, *Interpretation and Evaluation in Aesthetics* („Philosophical Analysis, A Collection of Essays" editate de M. Black, Ithaca, New York, 1950). Problema *interpretării* a fost discutată de savanţii americani îndeosebi ca o problemă de interpretare a intenţiilor artiştilor, cu luări de poziţie polemice pentru sau contra acestui criteriu. Cf. W. K. Wimsatt şi N. C. Beardsley, *The International Fallacy Ambiguity*, „The Sewanee Review", Cartea 3, iulie 1946; A. Kaplan şi E. Kris, *Aesthetic Ambiguity* în „Philosophy and Phenomenological Research", VIII, Nr. 3, martie 1948; J. C. Hungerland, *The Concept of Intention in Art Criticism*, în „The Journal of Philosophy", LII, Nr. 24, nov. 1955; H. D. Aiken, *The Aesthetic Relevance of Artist's Intention* ibid.

[118] Folosim chiar termenii lui G. Ryle care îşi pune o problemă analoagă (*The Concept of Mind*, Londra 1949, versiunea italiană a lui F. Rossi-Landi, edit. Einaudi, To-

rino, 1955). El opune antitetic cei doi factori: actul practic al *anchetei* şi operaţia logică a *expunerii.* Nu trebuie să concepem o cercetare în termeni de teorie (judecăţi, silogisme, inferenţe). Polemica este desigur justă, dar riscă să paralizeze întreaga sa cercetare. Teoria ajunge să nu mai fie nimic altceva decît expunerea rezultatelor atinse. Expunerea didactică de argumente cu concluzii, premise, idei abstracte, aparţine faptului de a fi ajuns la ţel şi nu aceluia de a fi încă pe drum" (p. 301). Este adevărat, şi totuşi în numeroase domenii culturale teoria este expusă exact în termeni de *iter,* de călătorie, de anchetă. În filosofie, de la Socrate pînă în zilele noastre... Şi în alte discipline se petrece acelaşi lucru. Se va spune că e vorba adesea de un *iter logic* (expozitiv) care vrea să creeze artificial iluzia unui *iter biografic,* a ceea ce a fost o anchetă efectivă (Descartes, Galileu). Dar nu aceasta este problema. Problema este de a şti dacă în multe cazuri *iterul* logic nu este el însuşi un *iter* biografic, o anchetă în timpul expunerii, o experimentare şi nu numai aşezarea „în formă" a unui rezultat. Patru cincimi din cartea lui Ryle nu oferă rezultatele cercetărilor, ci cercetările anumitor rezultate (ceea ce n-am putea spune despre *Elementele* lui Euclid: aici orice *iter* demonstrativ nu este altceva decît analiza unui rezultat cunoscut dinainte).

[119] S. Hampshire, *Logic and Appreciation,* cit., pp. 161—169.

[120] I. A. Richards, *Practical Criticism,* Londra, 192[illegible] p. 359.

[121] Vezi B. Croce, *Estetica,* partea teoretică, cap. IX; partea istorică, cap. XIX. Cf. de asemenea *Problemi d'estetica,* passim; *Nuovi Saggi d'Estetica,* cap. IV, VIII, IX, *La poesia,* partea a IV-a.

[122] Reîmprospătarea conceptului de *open texture* aparţine lui Lia Formigari, în excelentul său eseu *L'analisi del linguaggio e l'estetica,* „Rivista di Filosofia", Roma, 1955, pp. 209—226, plină de informaţii şi judecăţi asupra acestui subiect. Noţiunea (echivalentă celei din *Porosität der Begriffe*) este a lui F. Waismann: vezi *Verificability* în „Logic and Language" prima serie, Oxford, Blackwell, 1951; *Language Strata,* ibid, seria a II-a, Oxford, Blackwell.

[123] Vezi mai sus § 69, 70 şi, în continuare, cap XI. Istoria interpretărilor şi gusturilor sfîrşeşte de asemenea prin a ajunge la istoria intenţiilor şi a structurilor doctrinale ale poeţilor şi devine una din articulaţiile istorismului critic care ţine seama de sensibilităţile artistice diverse şi discontinui. Vezi F. A. Pottle, *The idiomal poetry,* New York, 1941 (1946). Critica cade şi ea în istoria artei.

[124] Primul caz, îndeosebi în eseul lui S. Hampshire, celălalt în eseul lui Margaret Macdonald şi în cel al lui Gallie. De M. Macdonald, vezi *Art and Imaginative,* Proc. Aristotel. Society, 1953, pp. 205—206; de W. B. Gallie, *Art as an essentially contested Concept,* în „Philosoph. Quarter", VI, 1956, pp. 47—114.

[125] Pentru acest aspect al variabilităţii, Cf. îndeosebi Ch. Stevenson, *Interpretation and Evaluation in Aesthetics,* în „Philosophical Analysis", cit., (Cornell University Press, 1950). De asemenea, vezi: *On „What is a poem?",* în „Philos. Review", 1957 (66); *On the Analysis of a Work of Art,* în „Philos. Review", 1958, (67), pp. 33—51.

[126] A. Isenberg, *Critical Communication,* cit. pp. 131—146. Vezi de asemenea *Perception, Meaning and the Subject-Matter of Art,* „Journal of Philosophy", XLI, 1944; *The Esthetic Function of Language;* ibid., 1949, pp. 5—19; *The Problem of Belief,* în „Journal of Aesth." XIII, 1954-5, pp. 395—407.

CUPRINS

Prefață 5

Cuvînt înainte 14

INTRODUCERE. DIN SECOLUL AL XIX-LEA ÎN SECOLUL AL XX-LEA 21

§ 1. Premise 21

I — *De la romantism la naturalism* 27

§ 2. Dicotomia — frumosul și arta și estetica secolului al XIX-lea 27

§ 3. Criza postkantiană: Schopenhauer și hedonismul frumosului 30

§ 4. Naturalismul francez și naturalismul englez . . 32

§ 5. Intuiționismul lui Bergson 38

§ 6. Estetica psihologică în Germania 43

§ 7. Einfühlung 47

§ 8. Frumosul, arta și Einfühlung-ul 51

§ 9. Volkelt, Lipps și „Critica Puterii de Judecată" 53

§ 10. Idealiști, psihologi, formaliști 57

Note 58

II — *Estetica formalistă* 65

§ 11. Johann Friedrich Herbart 65

§ 12. Formalismul muzical al lui E. Hanslick și gîndirea lui Kant 67

§ 13. Sintaxa și stilistica formalismului: Zimmermann și Hanslick 72

§ 14. Frumosul și arta la K. Friedler 75

§ 15. Sichtbarkeit și Einfühlung 81

§ 16. Fiedler și Kant 82

§ 17. Caracterul creator al artei 83

Note 89

III — *Ancheta istorico-fenomenologică* 94

§ 18. Gottfried Semper 96

§ 19. Ernst Grosse 97

§ 20. A. Riegl și M. Dvořak 99

§ 21. Wilhelm Wundt 100

§ 22. A. Schmarsow și W. Worringer 101

§ 23. Epuizarea problematicii secolului al XIX-lea 103

Bibliografie generală 105

Note 106

SECOLUL AL XX-LEA 108

§ 24. Premise 108

IV — *Gîndirea lui B. Croce* 113

§ 25. Intuiția-expresie 113

§ 26. Idealitatea intuiției 115

§ 27. Teoreticitatea artei 117

§ 28. Croce și formaliștii. Arta-limbaj 119

§ 29. Consecințele și contradicțiile teoreticității artei . 120

§ 30. Intuiția-expresie, Sichtbarkeit și Einfühlung . . 123

§ 31. Estetică și critică 125

Bibliografie 128

Note 129

V — *Influența croceană: dezvoltări și antagonisme* 133

§ 32. Polemica în jurul intuiției 133

§ 33. G. Calogero: limbajul artistic 135

§ 34. Inconvenientele „mentalismului": R. Raggiunti 140

§ 35. Eficiența gîndirii croceene. Estetică și critică . 143

§ 36. B. Croce și lingvistica 146

§ 37. Confirmări și dezacorduri 149

§ 38. G. Gentile și școala sa: U. Spirito 154

§ 39. Alți esteticieni ai intuiției: J. Cohn 158

Bibliografie 161

Note 161

VI — *Estetica și știința artei* (Doctrinele germane de la începutul secolului al XX-lea) 170

§ 40. R. Hamann: estetica speculativă 170

§ 41. R. Müller-Freienfels: estetica psihologică . . . 173

§ 42. Estetica și știința artei: M. Dessoir 177

§ 43. E. Utitz 182

Bibliografie generală privind estetica germană de la începutul secolului al XX-lea 189

Note 189

VII — *Formalismul figurativ* 192

§ 44. A. von Hildebrand 194

§ 45. H. Wölfflin 196

§ 46. B. Berenson 200

§ 47. L. Venturi și R. Longhi 203

§ 48. C. L. Ragghianti 204

§ 49. B. Croce și formaliștii 207

§ 50. Roger Fry 210

§ 51. Clive Bell 213

§ 52. H. Focillon 215

Note 218

VIII — *Curentele de avangardă și estetica formalistă* 223

§ 53. Poezia pură: Henri Brémond 223

§ 54. P. Valéry 227

§ 55. Criza picturii și estetica 231

§ 56. Pictură și muzică 241

§ 57. Formalismul muzical 242
§ 58. G. Brelet şi timpul muzical 246
§ 59. Psihologia invenţiei 253
Note 260
IX — *Naturalismul american şi estetica* 271
§ 60. G. Santayana: Sensul frumuseţii 272
§ 61. Artă şi raţiune 274
§ 62. Pragmatismul artei 277
Bibliografie 279
§ 63. John Dewey. Dewey şi Santayana 280
§ 64. Caracterul estetic al experienţei 283
§ 65. Croce şi Dewey 285
§ 66. Ce înseamnă pentru John Dewey termenul „artistic“ 287
§ 67. Alfred North Whitehead şi naturalismul estetic 294
Note 298
X — *Şcoala critică şi şcoala semantică* 304
§ 68. I. A. Richards 304
§ 69. Şcoala din Chicago 313
§ 70. T. S. Eliot şi convenţiile artistice 316
§ 71. Ch. W. Morris 318
§ 72. Susanne Langer 331
§ 73. Metodologia neoempiristă: C. B. Heyl . . . 340
§ 74. Analiza limbajului şi estetica 347
Note 360

REDACTOR: VICTORIA JIQUIDI
TEHNOREDACTOR: PETRE DUMITRU

BUN DE TIPAR: 11.III.1976
APĂRUT 1976. COLI DE TIPAR: 15,83
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 701;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJUL: 10 000+10+90 EX.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ŞOSEAUA ALBA IULIA NR. 40 SIBIU
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă

169

Artă și gîndire

estetica contemporană

Cartea lui Guido Morpurgo-Tagliabue este, fără îndoială, o amplă și excelentă lucrare de informare a unui public larg de cultură cu privire la problemele de bază ale esteticii contemporane. Subintitulată modest *O anchetă*, ea este de fapt un tratat solid de istoria gîndirii estetice dezvoltate în secolul al XX-lea, cu precizarea că această gîndire este analizată în raport cu temeiurile ei firești constituite în cuprinsul secolului al XIX-lea.

... Uimitoarea erudiție a autorului este pusă, cu precădere, nu atît în slujba dezvăluirii tuturor temelor de adîncime ale gîndirii estetice contemporane, cît în aceea a necesității de elegantă inventariere tolerantă a pozițiilor teoretice moderne pentru a se ilustra o singură problemă centrală, anume chestiunea distincției relative dintre *frumos* și *artă*.

TITUS MOCANU

Vol. I, 11 Lei 21